

Universidade de Évora

Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas

Área de Especialização: Literatura Norte-Americana Contemporânea

O Escritor e o seu Duplo em Bret Easton Ellis

Uma contribuição para a análise do processo de auto-referencialidade
no Gótico Americano Contemporâneo

João Luís Brejo Nabo

Orientadora: Prof.^a Doutora Maria Antónia Lima

Universidade de Évora

Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas

Área de Especialização: Literatura Norte-Americana Contemporânea

O Escritor e o seu Duplo em Bret Easton Ellis

Uma contribuição para a análise do processo de auto-referencialidade
no Gótico Americano Contemporâneo

João Luís Brejo Nabo

Orientadora: Prof.^a Doutora Maria Antónia Lima

Aos meus filhos e à minha mulher

Agradecimentos

À minha orientadora, Prof.^a Doutora Maria Antónia Lima, pelo seu saber e rigor, pelo apoio incondicional que sempre me concedeu, pelas suas sugestões oportunas e por me ter ensinado que nos nossos dias, tal como nos tempos da fundação da Nação Americana, é preciso aprender a viver no paradoxo e em constante luta com os nossos demónios. Aos restantes professores deste Curso de Mestrado, pelo enriquecimento que me proporcionaram e pelo respeito que sempre mostraram pelas capacidades de cada aluno.

À minha mulher, Ana Isabel, que acredita em mim há mais de 20 anos e que, apesar dos seus inúmeros afazeres, esteve sempre comigo, em corpo e em espírito. Ao meu filho mais velho, o João Miguel, pela tolerância que sempre demonstrou pelo tempo que não passámos juntos e também pela alegria negra que me proporciona quando verifico nele algumas inclinações por temas do Gótico literário Americano. Aos meus filhos gémeos, a Joana e o Pedro, Duplos saudáveis um do outro, sem fragmentações nem angústias, pelo seu amor constante e por nunca acharem estranhas estas inclinações do pai pela negritude da existência humana.

Aos meus pais e aos meus sogros que, durante três anos, respeitaram os meus silêncios, as minhas euforias e o meu frequente mau humor. A todos os amigos e amigas que comigo partilharam alguns momentos, sobretudo os mais complicados de gerir, e que, mesmo sem o saberem, contribuíram significativamente para algumas decisões. À Vera Guita, ao Pedro David Serôdio e ao Paulo Adriano Serôdio – pela forte proximidade que permitiu a discussão e o apoio, e porque estiveram sempre *lá* quando foi preciso.

Aos colegas do grupo gótico, com relevo especial para o José Carlos Gil, Hugo Coelho, Paula Lagarto, Vilma Serrano, Isabel Rosado e, mais uma vez, a Vera Guita, companheira também de outras viagens. Sem eles nada disto teria sido possível. Ao Prof. Doutor Gerald Bär, da Universidade Aberta, pelo seu apoio bibliográfico. A todos o meu penhorado agradecimento.

Ao Outro, entidade que escreveu a presente dissertação e que, durante meses infundáveis, em permanente conflito comigo, analisou a negritude presente nos escritores do género Gótico, reflectida na Literatura dos tempos de hoje e se debateu, também ele, com graves conflitos e paradoxos inomináveis. Sem o seu interesse e a sua vitória sobre o duplicado, não teria sido possível transmitir o sopro da vida à Criatura que agora começa a erguer-se e à qual lanço daqui o desafio, em homenagem a uma mulher corajosa e de memória imortal:

“I bid hideous progeny go forth and prosper.”¹

¹ Mary Shelley, “Introduction” (1831), *Frankenstein*. In *Four Gothic Novels*, p. 456.

O Escritor e o seu Duplo em Bret Easton Ellis

Uma contribuição para a análise do processo de auto-referencialidade no Gótico Norte-Americano contemporâneo

A presente dissertação tem como objectivo contribuir para o estudo do fenómeno do Duplo, inserido no género Gótico Americano, na obra do escritor norte-americano contemporâneo Bret Easton Ellis, na tradição de Stevenson, Poe e Hawthorne, os primeiros a lançar os fundamentos desta temática nas suas obras. Assim, foram estudados os motivos que conduzem ao desenvolvimento do tema do Duplo nas produções ficcionais do autor seleccionado, tendo sido fundamental o seu estudo à luz das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud e Otto Rank. Analisámos alguns dos autores anglo-americanos, que mais colaboraram para a definição deste cânone literário, e cujas obras, temáticas e técnicas narrativas influenciaram o processo criativo de Bret Easton Ellis. Por fim, utilizámos toda a nossa pesquisa para encontrar no autor em estudo a necessidade da criação da figura do Duplo nas suas produções literárias como expressão de auto-reflexão e auto-referencialidade literária, com relevo para os seus romances *American Psycho* (1991) e *Lunar Park* (2004).

The Writer and his Double in Bret Easton Ellis

A contribution to the analysis of self-referentiality in contemporary North-American Gothic

The present dissertation aims to contribute to the study of the motif of the Double, in American Gothic genre, in the literary work by the contemporary North-American writer Bret Easton Ellis, who has been following the tradition of Stevenson, Poe and Hawthorne, the first writers to lay the foundations of this issue in their works. Thus, we studied the reasons that lead to the development of the theme of the Double in his fictional productions in the light of psychoanalytic theories of Sigmund Freud and Otto Rank. We examined some of the authors, classic and contemporary, who contributed to the definition of the literary canon, and whose works, themes and narrative techniques influenced the creative process of Bret Easton Ellis. Finally, we used our entire research to find in the author the need to create the figure of the Double in his literary productions as an expression of self-reflexivity, self-referentiality, namely in his novels *American Psycho* (1991) and *Lunar Park* (2004).

Índice

Resumo	5
Introdução	10
Capítulo 1. O Duplo – Definições e Conceitos	16

1.1 - Na Psicologia	17
1.1.1 - “Das Unheimliche” de Freud	22
1.1.2 - Otto Rank e o Duplo	25
1.2 - Na Literatura	30
1.2.1 - Mary Shelley e <i>Frankenstein</i>	31
1.2.2 - Outros Autores, Outras Duplicidades: Poe, Stevenson, Bloch, King, Borges e Ellis	33
Capítulo 2. O Duplo como Fenómeno de Auto-referencialidade Literária	37
Capítulo 3. O Tema do Duplo na Ficção Gótica	49
3.1- O Escritor, o Artista e o Vilão na Ficção Gótica	51
3.2 - O Duplo no Gótico Inglês - <i>The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde</i> e <i>Frankenstein</i>	56
3.3 – O Duplo no Gótico Americano	67
3.3.1 - Nathaniel Hawthorne e a Consciência Puritana	72
3.3.2 - O Duplo em Dois Contos de Edgar Allan Poe: “The Imp of the Perverse” e “William Wilson”	80
3.4 - O Leitor e os seus Duplos	86
3.5 - O Escritor e o seu Duplo	89
3.6 - O Duplo como Psicopata	90
3.7 - A Arte, Duplo da Vida	93
3.8 - A Duplicidade na Arte de Alfred Hitchcock: <i>Is It Only a Movie?</i>	94
3.9 - O Duplo na “Era da Paranóia”	99
Capítulo 4. A Geração de Bret Easton Ellis: Duplicidades Emergentes	103
4.1 - A América Pré-Bret Easton Ellis	103
4.1.1 - Beat Generation	105
4.1.2 - Hippies vs Yuppies	107
4.1.3 - <i>X-Generation</i> de Douglas Coupland e <i>Less Than Zero</i> de Bret Easton Ellis	108
4.1.3.1. - X-Generation, a Geração sem Nome	108
4.1.3.2 - A Geração de Bret Easton Ellis em <i>Less Than Zero</i> ,	

Capítulo 5. O Duplo e os Processos de Auto-referencialidade em Bret Easton Ellis	117
5.1 - Heranças e Influências	119
5.1.1 - Joan Didion, Don DeLillo e Kurt Vonnegut	120
5.1.2 - Stephen King	122
5.1.3 - Paul Auster	124
5.2 - A “Monstruosidade Oculta” em <i>American Psycho</i>	126
5.2.1 - <i>American Psycho</i> : um Romance Polêmico	126
5.2.2 - Patrick Bateman à Procura do seu Duplo	132
5.2.2.1 - Bateman <i>Serial Killer</i>	132
5.2.2.2 - Bateman <i>Yuppie</i>	142
5.2.2.3 - Bateman Identidade Zero	146
5.2.3 - Processo de Construção - Proximidades entre o Escritor e a Personagem	147
5.2.3.1 - A Narrativa de Primeira Pessoa	147
5.2.3.2 - Pat não é Bret	149
5.2.3.3 - <i>American Psycho</i> , uma Herança do Puritanismo	152
5.3 - O(s) Duplo(s) em <i>Lunar Park</i>	156
5.3.1 - O Nome do Protagonista-narrador	158
5.3.2 - O Regresso do Reprimido	164
5.3.3 - Os Múltiplos de Ellis	168
5.3.3.1 - Robert, “Ellis” e Robby	168
5.3.3.2 - Clayton e Bateman	170
5.3.3.3 - Terby	173
5.3.3.4 - O Escritor, Duplo do Protagonista-narrador	175
5.3.4 - The Fall of the House of Ellis	177
Conclusão	180
Bibliografia	184

“Não é preciso visitar um asilo de loucos para encontrar mentes perturbadas; o nosso planeta é o manicómio do universo.”

Johann von Goethe

(1749-1832)

Introdução

Você estará a ver-se a si mesmo quando me olhar a mim, disse António Claro. Despiu a camisa num só movimento, descalçou-se e tirou as calças, depois a roupa interior, finalmente as meias. Estava nu da cabeça aos pés e era, da cabeça aos pés, Tertuliano Máximo Afonso, professor de História.²

José Saramago, *O Homem Duplicado*

Gothic is all around us.³

David Punter, *Gothic Pathologies*

É do mais profundo terror imaginar que, um dia, poderemos vir a encontrar um ser exactamente igual a nós que nos pode substituir em todos os actos da nossa vida – na família, no emprego, nas amizades ou no amor. Seria como se, na perspectiva de Ralph Tymms, tendo por base uma “physical resemblance existing between individuals”, víssemos projectado diante de nós o nosso próprio Eu, correspondendo essa imagem a uma externalização de nós próprios⁴. O sentimento será quase insuportável se pensarmos que esse Ser pode ter menos defeitos do que nós, e que, por esse motivo, se torne o preferido da família, dos amigos, dos colegas de emprego ou da comunidade onde vivemos. Entraremos no limiar da loucura se, para além de tudo isto, o nosso igual for aceite pelos nossos parentes e círculo de amizades, sendo nós considerados os intrusos, os mentirosos, os oportunistas, os duplos do nosso Duplo.

Partindo destas probabilidades, José Saramago construiu um exercício literário em forma de romance sobre a questão da duplicidade em *O Homem Duplicado* (2002). Tertuliano Máximo Afonso,

² José Saramago, *O Homem Duplicado*, p. 219.

³ David Punter, *Gothic Pathologies*, p. 11.

⁴ Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology*, p. 15.

tal como *Mr. Golyadkin*, em *O Duplo* (1846) de Dostoiévski, viu a sua existência ensombrada por alguém igual a si, que o iria conduzir a um estado muito próximo da insanidade. Após constatar a existência de um Duplo, a personagem de Saramago entra em situação de ruptura com os seus próprios valores e lança à mãe um pedido de ajuda, que de pouco ou nada lhe vai servir: “Estou com o que era dele. A mãe abanou a cabeça tristemente e disse, O carro dele, a mulher dele, só falta que passes a ter também a sua vida.”⁵

Partilhando o mesmo fascínio pelo *dark side* da alteridade da identidade humana, esta dissertação propõe-se partir do conceito psicanalítico do Duplo para estudar a expressão literária de uma fragmentação psíquica autoral na ficção Gótica Norte-Americana que, desde Hawthorne e Poe, tem produzido interessantes metáforas do acto criativo e propiciado vários momentos de reflexão acerca dos efeitos negativos dos seus processos. A obra do escritor norte-americano Bret Easton Ellis foi o objecto de estudo escolhido para o presente trabalho de investigação, com particular destaque para dois romances que, pela sua temática e técnica narrativa, podem ser considerados produtos de uma herança literária e cultural, com origens nos primórdios do género Gótico Americano: *American Psycho* (1991) e *Lunar Park* (2005). Os romances deste autor, nascido em 1964, em Los Angeles, alcançaram notoriedade, quer pelos temas tratados, quer pela forma crua como são narrados e que se podem confundir com uma parte das suas vivências mais pessoais. Embora comece por recusar uma aproximação estritamente autobiográfica entre a sua vida pessoal e o comportamento das personagens dos seus romances, Ellis acaba por aceitar as suas criações literárias como reflexos das suas próprias experiências. Para responder à curiosidade dos leitores das suas obras, os *media* têm procurado insistentemente saber onde começa e onde termina o verdadeiro Ellis, escritor e cidadão norte-americano. Numa entrevista concedida a uma televisão sueca em 2005, quando lhe perguntaram até que ponto o Ellis real é o Ellis, personagem de *Lunar Park*, o escritor respondeu:

Not very much. The real Bret is not nearly as badly behaved as the Bret Easton Ellis in this novel is. (...) The only similarities I would say we both have is that we share a name and a career, we have written the same books but for me at least the big difference is that I wrote this novel containing Bret Easton Ellis. (...) My fictional world and my personal life are two distinct entities.⁶

No entanto, Ellis entra numa contradição irónica, ao criar nas suas narrativas paralelismos que levam o leitor a acreditar que a sua ficção não está muito afastada da sua vida real, quando afirma, como veremos mais adiante, que tanto *American Psycho* como *Lunar Park* são os livros mais autobiográficos que escreveu.

⁵ José Saramago, *O Homem Duplicado*, p. 308.

⁶ Entrevista de Bret Easton Ellis, concedida a uma cadeia de televisão Sueca em 2005, acedido em 01/10/07, em: http://www.youtube.com/results?search_query=Bret+easton+Ellis+%282%2F3%29.

Assim, o presente trabalho será desenvolvido no sentido de integrar a obra de Bret Easton Ellis no cânone do Gótico Americano a que pertence, e com o qual deverá relacionar-se no que diz respeito a uma comum preocupação na criação de vozes autorais com interesse em investigar a sua própria duplicidade psíquica. Esta motivação leva-o à criação de personagens que evidenciam sintomas perversos de prazeres cruéis, onde não só a desumanização e a desintegração da sociedade actual se reflectem, mas onde também se espelha a autenticidade dos traços de auto-retratos do seu autor. Interessar-nos-á, sobretudo, reflectir sobre as projecções autorais de Ellis nas personagens por si criadas, nomeadamente nos romances já referidos. Estas projecções demonstram ser um factor determinante e recorrente no seu processo criativo, tendo-o levado recentemente à criação de uma personagem com a sua profissão, a fim de melhor poder investigar o fenómeno da criatividade literária, tema central deste Curso de Mestrado.

Ainda segundo a perspectiva adoptada pelo presente estudo, é também nosso propósito aprofundar a forma como o autor explica a existência do seu Duplo literário, acto assumido de forma mais explícita no romance *Lunar Park*, a partir do qual se pretenderá apresentar uma nova leitura sobre a função do escritor enquanto tal e, simultaneamente, enquanto inventor de personagens que assumem os pontos de vista do seu criador. Tal facto permitir-nos-á concluir que os processos mais interessantes e actuais de autobiografia passam muitas vezes pelos de auto-referencialidade da criação literária. Poderá ainda questionar-se se Ellis utiliza a ficção para fazer desfilar a sua vida diante dos olhos do leitor e, com esta, os conflitos de vária natureza que tem protagonizado. Parece haver, a partir daqui, dificuldade em distinguir ficção de relato biográfico. Estabelecer essas fronteiras representa um desafio para o leitor e para o crítico que se confrontam com a dificuldade de decifrar essa ambiguidade, impossibilitando uma clara distinção entre o autor e a personagem por si criada, o que vem contrariar algumas teses pós-modernistas acerca da morte do autor na ficção contemporânea. Como acrescenta Elizabeth Young, “this put the critic in the ludicrous position of, firstly, supplying the moral framework to the book (...) and secondly, of having to tangle with the autobiographical element in fiction – of defining the author’s own feelings, intentions and standards.”⁷

Roland Barthes, um dos exemplos mais esclarecedores dessa nova vaga de interpretações sobre a importância e a “presença” do autor nos textos que escreve, veio defender, no seu ensaio “La Mort de l’Auteur” (1968), que a morte do autor é inevitável sendo uma consequência directa do próprio processo da escrita: “l’écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L’écriture, c’est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.”⁸ Desta forma, Barthes manifesta a sua posição contra a inclusão de indicadores biográficos de um autor na interpretação dos textos por si produzidos,

⁷ Elizabeth Young, “The Beast in the Jungle, the Figure in the Carpet”. In *Shopping in Space*, p. 100.

⁸ Roland Barthes, “La Mort de l’Auteur”. In *Le Bruissement de la Langue*, p. 63.

referindo não haver qualquer possibilidade de distinguir a origem das diferentes vozes que se entrecruzam num texto. Ao não aceitar a literatura centrada na pessoa do autor, nos seus gostos, nas suas experiências e paixões, Barthes justifica-se afirmando que o texto não deve ficar limitado pela tirania do autor e do seu ponto de vista. Lançando um violento ataque aos processos de crítica literária centrada no escritor como origem da obra, Barthes reforça a ideia de que a explicação da obra não deve ser procurada em quem a produziu, porque o autor, no caso específico da produção literária, deixa de existir no momento em que começa a escrita: “l’auteur entre dans sa propre mort, l’écriture commence.”⁹ A morte do autor dá origem ao escritor moderno (*scriptor*) que nasce no mesmo momento em que surge o texto. Se, para Barthes, não há autor que pronuncie a palavra, então a voz da frase não pode ser localizada, isto é, pode ser lida, mas não se lhe pode atribuir uma origem. Então, para Barthes o verdadeiro *locus* da escrita é o da leitura, concluindo este crítico que “la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur.”¹⁰ Em 1967, Jacques Derrida tinha lançado o conceito a que chamou a “ausência do escritor”. Para este filósofo francês, associado ao pós-modernismo, “escrever é retirar-se”¹¹. Então, como pergunta Kierkegaard, se “nos nossos dias, em que a sabedoria, fonte oculta de todos os nossos males, consiste em informar-se da mensagem e não do mensageiro, que é feito do escritor?”¹²

Num discurso que permite continuar o debate iniciado pela teoria da morte do autor, de Barthes, Michel Foucault, no ensaio *O que é um autor?* (1979), fala da função do autor, que se encontra estritamente ligada a um “indivíduo real, podendo dar lugar a vários ‘eus’ em simultâneo”¹³. Ao invés de anular o autor, Foucault defende o papel de determinados autores, entendidos não só como produtores das suas obras, mas também como agentes de uma atitude “transdiscursiva”¹⁴, ao terem produzido, para além das suas próprias obras, “a possibilidade e a regra de formação de outros textos”¹⁵, produzidos por outros autores. Se, com a morte do autor, Barthes vem contrariar um dos objectivos da nossa investigação – provar a existência de um autor cada vez mais vivo e auto-reflexivo na obra de Bret Easton Ellis - a teoria de Foucault apresenta-nos já uma possibilidade de ligação ao conceito de auto-referencialidade, temática que aprofundaremos no capítulo a ela dedicado.

Procurando provar a existência de um paralelismo entre a vida e a obra dos escritores, Javier Marías escreveu um conjunto de pequenas histórias em *Written Lives* (2006), utilizando escritores célebres como protagonistas. Este autor espanhol acrescenta mesmo que o perfil dos artistas ficará, de certa forma, incompleto, se não for possível juntar à sua vida uma imagem que represente o próprio

⁹ Ibidem, p. 63.

¹⁰ Ibidem, p. 69.

¹¹ Jacques Derrida, *A Escritura e a Diferença*, p. 61.

¹² Søren Kierkegaard, *Ponto de Vista Explicativo da Minha Obra como Escritor*, p. 51.

¹³ Michel Foucault, *O que é um autor?*, pp. 56-57.

¹⁴ Ibidem, p. 57.

¹⁵ Ibidem, p. 58.

autor. Marías refere ainda que, hoje, numa era em que tudo tem a sua imagem correspondente, também as obras correm o risco de se tornarem incompletas se não nos for possível visualizar quem as escreveu: “It is as if the books we still read felt more alien and incomprehensible without some image of the heads that composed them; (...) it is almost as if a writer’s features formed part of his or her work.”¹⁶ Esta questão não representará qualquer dificuldade quando nos referirmos a Bret Easton Ellis, cuja imagem se encontra registada e disseminada em todos os *mass media*.

Para podermos analisar e entender a forma como Ellis aborda algumas das questões-base da ficção Gótica Norte-Americana ligadas aos processos de auto-referencialidade e auto-reflexividade, necessitamos de fundamentar esse processo criativo, procurando, à boa maneira Gótica, no passado literário norte-americano, os escritores que lançaram as fundações dessa temática processual. Torna-se imprescindível entender os motivos que desencadearam esse tipo de ficção, as influências sofridas e o alcance futuro de tais criações. Nesse sentido partiremos, sobretudo, da ficção de Edgar Allan Poe para uma reflexão sobre o escritor e sobre a própria criação, como teremos oportunidade de demonstrar, quando se proceder a aproximações indispensáveis entre as obras dos dois autores americanos. As referidas aproximações irão ilustrar as influências incontornáveis de Poe no novo Gótico Americano e, conseqüentemente, em Bret Easton Ellis. Uma dessas fortes contaminações, e a que mais nos interessa referir, é a característica auto-reflexiva dos textos de Poe, autor que, nas suas narrativas, utiliza temáticas ligadas a outras artes para exprimir as suas ansiedades e procurar revelar o lado negro do acto da criação literária na sua essência. Como exemplo, podemos referir o conto “The Oval Portrait” (1842), no qual Poe usa a Pintura e o pintor como metáforas para a Literatura e o escritor, bem como para as terríveis conseqüências do acto criativo. Ficamos, assim, na presença do artista que possui em si dois impulsos antagónicos e paradoxais com os quais Ellis também se debate: o de criar destruindo e o de destruir criando.

Apresentado que está o propósito central deste estudo, passamos a distinguir as suas partes. No primeiro capítulo, será feita uma abordagem aos conceitos de Duplo, nomeadamente à forma como a Psicologia e a Literatura têm tentado explicá-los e integrá-los. Num segundo capítulo, serão tratados esses conceitos, mas numa perspectiva relacionada com a auto-referencialidade literária. No terceiro capítulo, que se refere ao tema do Duplo na ficção Gótica, serão focadas as semelhanças e, principalmente, as diferenças que existem entre o Gótico Inglês e o Americano, tendo sempre como referência o autor em estudo e a forma como a sua obra se enquadra nesses cânones. Neste capítulo serão abordadas também algumas questões relacionadas com a articulação existente entre o escritor e o leitor de obras do género Gótico, procedendo-se igualmente a uma breve análise de alguns tipos de duplicidade inerentes ao processo criativo.

¹⁶ Javier Marías, *Written Lives*, p. 173.

Terminada a fundamentação, analisaremos, no quarto capítulo, o contexto social e as transformações da sociedade americana antes e durante a produção das obras de Bret Easton Ellis. Numa quinta e última parte, dedicaremos toda a nossa atenção ao autor, às influências recebidas e aos seus duplos em *American Psycho* e *Lunar Park*, em articulação com outras produções de sua autoria. Tentaremos igualmente entender as influências que alguns autores contemporâneos exerceram na sua obra, nomeadamente Joan Didion, Stephen King, Don DeLillo, Paul Auster e Kurt Vonnegut, nomes imprescindíveis para uma melhor compreensão do processo criativo em Bret Easton Ellis. Acreditamos, assim, ser possível demonstrar que este escritor é um dos últimos herdeiros legítimos da tradição Gótica Norte-Americana, continuador de um género que utiliza a duplicidade, a paranóia e o terror como elementos fundamentais das suas narrativas, com o principal objectivo de reflectir sobre certas especificidades e complexidades inerentes ao processo criativo em geral, e ao acto da escrita em particular.

1. O Duplo – Definições e Conceitos

The double offers a way of expressing divisions and fragmentations within the self.¹⁷

Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction*

The double is also used to present a more terrible possibility as a figure that threatens the loss of identity.¹⁸

Fred Botting, *Gothic*

É no final do século XIX, período de forte desumanização provocada pela Revolução Industrial¹⁹, que se vulgariza o termo *Duplo*, utilizado por vários autores para referir o fenómeno psíquico que permite ao homem dividir-se em duas ou mais personalidades distintas. O termo alemão *Doppelgänger* foi introduzido em 1796 na tradição literária pelo escritor Jean Paul (Richter)²⁰ que explicou o seu significado desta forma pouco precisa: "So heissen Leute, die sich selbst sehen" – pessoas que conseguem ver-se a si próprias²¹. O fenómeno, segundo Ralph Tymms, implicava normalmente a existência e o desenvolvimento de uma afinidade espiritual que ligava os pares idênticos²². A palavra *Doppelgänger*, recuperada posteriormente por Otto Rank, refere-se, de acordo com antigas lendas germânicas, a um monstro ou ser fantástico com a capacidade de se revelar uma cópia da pessoa que passará a acompanhar, funcionando, de acordo com Carlos Ceia, como “uma espécie de alma gémea ou mesmo um fantasma que persegue um indivíduo, confundindo-se com a

¹⁷ Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction*, p. 138.

¹⁸ Fred Botting, *Gothic*, p.131.

¹⁹ Maria Antónia Lima, *Poe, Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. I, p. 24.

²⁰ Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology*, p. 16.

²¹ Apud Milaca Ivkovi, “The Double as the ‘Unseen’ of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger”, p. 122, acedido em 18/07/08, em <http://facta.junis.ni.ac.yu/lal/lal2000/lal2000-05.pdf>.

²² Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology*, p. 16.

sua própria personalidade.”²³ Uma das suas características mais perturbadoras é o facto de ele imitar em tudo o original, quer em termos físicos quer psicológicos, comportando-se como “a malignant figure, able to pry into the hero’s innermost thoughts, and interfere with his most urgent schemes.”²⁴ Como explica Gerald Bär no artigo “Perceptions of the Self as the Other: Double-Visions in Literature and Film”, contrariamente à nossa actual interpretação do conceito do Duplo, este foi, com Jean Paul, definido como “the one who sees his ‘spitting image’, not the other who is seen.”²⁵

Embora a problemática do Duplo não existisse ainda de forma identificada, a sua origem não é literária. Segundo Milaca Ivkovi refere no artigo “The Double as the ‘Unseen’ of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger”, o Duplo tem origem numa construção cultural ligada ao mito, à lenda e à religião²⁶, remontando às tradições populares mais ancestrais, com origens geográficas diversas, referidas por Rank no seu estudo *The Double - A Psychoanalytic Study* (1925), onde este o relaciona com múltiplos conceitos como a sombra, a alma e a fragmentação do Eu. Segundo Cristina Martinho no seu ensaio “Articulações do Duplo na Literatura Fantástica do século XX”, o Duplo, constantemente ligado ao terror da morte, pertence assim ao lado mais negro do mundo da mitologia e do folclore, representando a dualidade no seu aspecto mais perturbador e sinistro²⁷.

1.1. Na Psicologia

Tendo em vista o estudo do tema do Duplo, grande parte das pesquisas realizadas no século XX partiu sempre de uma base psicológica e psicanalítica, com relevo para os estudos de Sigmund Freud e Otto Rank que ainda serão alvo de uma análise mais alargada. No âmbito da Psicologia e da Psicanálise, o Duplo é definido como resultado da fragmentação da psique, uma clivagem motivada por um sentimento de terror. Segundo Laplanche e Pontalis, citados por J. Outeiral, o termo *Clivagem* vem do alemão *Ichspaltung*, expressão utilizada por Freud para “designar um fenómeno muito

²³ Carlos Ceia, *Dicionário de Termos Literários*, acedido em 10/01/08, em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/doppelganger.htm>.

²⁴ Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology*, p. 103.

²⁵ Gerald Bär, “Perceptions of the Self as the Other: Double-Visions in Literature and Film”. In *Amsterdamer Beitrage zur neueren Germanistik*, Vol. 63, p. 90 (Outubro de 2007).

²⁶ Milaca Ivkovi, “The Double as the ‘Unseen’ of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger”, p. 121, acedido em 18/07/08, em <http://facta.junis.ni.ac.yu/lal/lal2000/lal2000-05.pdf>.

²⁷ Cristina Martinho, “Articulações do Duplo na Literatura Fantástica do século XIX”, acedido em 10/01/08, em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anaais/caderno09-04.html>.

particular que ele vê operar sobretudo no fetichismo e nas psicoses: a coexistência, no seio do *Ego*, de duas atitudes psíquicas para com a realidade exterior.”²⁸

Noël Carroll em *The Philosophy of Horror* (1990) dá-nos também a sua contribuição para tentarmos encontrar outras explicações que nos ajudem a definir, com alguma propriedade, o conceito de Duplo e que complementam as que referiremos mais adiante. Segundo aquele crítico, essa capacidade, quase sempre inconsciente, da alteração da personalidade a ponto de dar-se a fragmentação, pode ocorrer de duas formas. É possível a obtenção dessa dupla personalidade através daquilo a que o autor chama *fusion*, isto é, a reunião de vários elementos num só, dando origem a um ser fragmentado mas uno; e através da *fission*, ou seja, da divisão da personalidade em dois (ou mais) seres distintos, o original e o Duplo. Como exemplo de *fusion* apontamos o monstro criado por Victor Frankenstein e, para ilustrar o conceito de *fission*, recorremos à personagem William Wilson, do conto homónimo de Edgar Allan Poe. Sobre estes dois conceitos, Carroll esclarece ainda: “Both fission and fusion are symbolic structures that facilitate – in different ways – the linkage of distinct and/or opposed categories.”²⁹ Ralph Tymms apontara no seu livro *Doubles in Literary Psychology* (1949) uma distinção entre dois tipos de duplos que coincide com a de Carroll e, mais à frente, com a de Carla Cunha: “Right from the start an essential distinction is to be made between the double-by-duplication and the double-by-division; though these distinct psychological approaches constantly mingle.”³⁰ Na verdade, embora ambivalentes e agindo de maneira contraditória, há uma profunda ligação entre o original e o Duplo, de tal forma que o aniquilamento de um significa a morte do outro.

Para além destas duas formas de fragmentação da personalidade, há uma outra fomentada por muitas personagens de Poe e que não se apresenta como resultado nem de uma situação de *fusion* nem de *fission*, na acepção entendida por Carroll. A personagem não é atormentada pelo facto de ser produto de uma junção de vários seres, nem ameaçada pela existência constante de uma duplicidade física que o persegue e/ou tenta aniquilar. Essa ameaça é interna e permanente. É o terror da alma, como afirmou Poe. Muitas das personagens deste autor vivem em permanente conflito porque, sendo aparentemente unas e indivisíveis, pensam e agem como se possuíssem diferentes personalidades, consoante as situações e a origem dos tormentos que as consomem e aterrorizam. Este fenómeno de fragmentação estará mais ligado à área da esquizofrenia, e esta à clivagem do *Ego*. Nesta linha de comportamento, grande parte das personagens de Poe revela uma profunda divisão da consciência, o que as leva a cometer os actos mais impensáveis, numa permanente luta entre o sentimento e a razão. Milaca Ivkovi entra em diálogo com esta ideia porque, para esta crítica, o Duplo tem origem na luta entre o socialmente permitido e a resistência inconsciente às normas. Torna-se, assim, na objectivação

²⁸ Apud J. Outeiral, acedido em 15/06/08, em: <http://www.joseouteiral.com/textos/J.Outeiral%2520-%2520O%2520>.

²⁹ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*, p. 47.

³⁰ Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology*, p. 16.

dessa tensão interior vivida pelo indivíduo: “The double arises out of and gives form to the tension between division and unity. It stands for contradiction within unity, and for unity in spite of division.”³¹

De entre as várias teorias apresentadas por Carla Cunha sobre esta questão, há a destacar as seguintes, que se revelam igualmente úteis na contextualização do presente estudo. No *E-Dicionário de Termos Literários*, a referida investigadora apresenta o conceito de Duplo em várias vertentes. Assim, há na sua perspectiva um Duplo *endógeno*, isto é, formado no interior do sujeito, enquanto sua extensão, com o qual este partilha traços comuns facilitadores de uma “relação de harmonia e cumplicidade”³². É, neste caso, um Duplo com “características positivas”³³. No entanto, também é possível que essa relação seja pouco assertiva, se o Duplo for uma extensão do sujeito que, em vez de manter essa relação harmoniosa, se comporte como seu contraste. Como sublinha Carla Cunha, é um *Duplo* “entendido como extensão, sombra ou fantasma que assombra e inquieta o ‘eu’”³⁴, apresentando, de acordo com o julgamento do Eu, características negativas”³⁵. Não há, desta forma, uma coexistência em perfeita simbiose entre essa entidade e o Eu. Segundo a mesma autora, há outro tipo de Duplo, o *exógeno*, aquele que “se configura como uma entidade que se formou algures, extrinsecamente a esse ‘eu’”³⁶. Dois exemplos deste tipo de Duplo são os de Mr. Golyadkin e William Wilson que, de repente, foram forçados a enfrentar fisicamente os seus Duplos, dando início a experiências aterradoras. Este tipo de Duplo forma-se “a partir de um ‘Eu’ original que detém o conhecimento suficiente da sua interioridade, para a exteriorizar através de outra entidade que o imita, duplicando-o.”³⁷ Em consequência, surgem duas entidades distintas, mas que se confundem. Entretanto, o Duplo recém-criado assume autonomia e é por causa dessa vontade própria que ele se pode tornar o Outro, temido pelo Eu original, que vê, desta maneira, a sua existência ou a sua identidade postas em perigo. A insegurança atinge o seu auge quando se deixa de saber, de forma clara e inequívoca, quem é o verdadeiro Wilson ou o Golyadkin original. De notar a existência nestas duas narrativas de um elemento comum que irá depois ser recuperado por Bret Easton Ellis e outros escritores seus contemporâneos: a incerteza da existência de um Duplo real do protagonista, sendo esse Duplo apenas uma projecção, fruto de uma mente perturbada. Tymms, por exemplo, conclui que

³¹ Milaca Ivkovi, “The Double as the ‘Unseen’ of Culture: Toward a Definition of Doppelganger”, p. 122, acedido em 18/07/08, em <http://facta.junis.ni.ac.yu/lal/lal2000/lal2000-05.pdf>.

³² Carla Cunha, “E-Dicionário de Termos Literários”, coord. de Carlos Ceia, acedido em 20/10/07, em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

o Duplo de Mr. Golyadkin “does not really exist outside Golyadkin’s imagination,”³⁸ sendo uma extensão do seu desejo pelas qualidades que não possui.

Para além do Duplo *endógeno* e do Duplo *exógeno*, e tendo por base os estudos de Freud e Rank, Carla Cunha remete-nos ainda para o Duplo como uma entidade que “procura obviar a finitude do ser”³⁹, cuja função, como referiu Freud, é defender o *Ego* da morte. No entanto, é a morte que permite reconhecer a união perfeita entre o original e o Duplo, já que a morte de um significa, automaticamente, a morte do outro. O Duplo é, na sua origem, uma entidade paradoxal, já que vive de funções contraditórias: se surge como garante da imortalidade é, ao mesmo tempo, o anunciador da morte. Como refere Harry Tucker na introdução à edição norte-americana do estudo de Rank, *The Double - A Psychoanalytic Study* (1917), “The primitive concept of the soul as a duality (the person and his shadow) appears in modern man in the motif of the double, assuring him, on the one hand, of immortality and, on the other, threateningly announcing his death.”⁴⁰ De acordo com esta perspectiva psicanalítica, Milaca Ivkovi conclui: “Thus, from a symbol of eternal life in the primitive, the double developed into an omen of death in the self-conscious individual of modern civilization.”⁴¹ Nesta linha de pensamento, em *Gothic* (1997), Fred Botting chama a atenção para o facto de, nas suas manifestações mais sublimes, o terror estar associado ao prazer do medo que ameaça a destruição do Eu: “threatened with dissolution, the self, like the social limits which define it, reconstitutes its identity against the otherness and loss presented in the moment of terror.”⁴² “The Otherness”, ainda segundo Milaca Ivkovi, representa tudo aquilo que não se conhece e que, interpretado como “foreign, irrational, ‘mad’, ‘bad’”, se torna fonte de perturbação, pelos seus sintomas de “unreason and of desire”, muito próximos da loucura⁴³.

Se Botting nos alerta para o prazer associado ao medo, devido à aniquilação iminente do *Eu*, suscitando momentos de profundo terror, somos remetidos para o conceito de Sublime pois a luta pela preservação do indivíduo é para Edmund Burke, “one of the strongest of all the passions.”⁴⁴ Segundo o seu conceito de Sublime, apresentado no ensaio *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), tudo o que origina imagens mentais de dor, perigo, agonia ou medo se transforma numa fonte do terror e do sublime⁴⁵. Esse medo é um sentimento que o autor

³⁸ Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology*, p. 104.

³⁹ Carla Cunha, “E-Dicionário de Termos Literários”, coord. de Carlos Ceia, acedido em 20/10/07, em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>.

⁴⁰ Harry Tucker Jr., Introduction to *The Double - A Psychoanalytic Study*, p. xvi.

⁴¹ Milaca Ivkovi, “The Double as the ‘Unseen’ of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger”, p. 124, acedido em 18/07/08, em <http://facta.junis.ni.ac.yu/lal/lal2000/lal2000-05.pdf>.

⁴² Fred Botting, *Gothic*, p. 9.

⁴³ Milaca Ivkovi, “The Double as the ‘Unseen’ of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger”, p. 126, acedido em 18/07/08, em <http://facta.junis.ni.ac.yu/lal/lal2000/lal2000-05.pdf>.

⁴⁴ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry*, p. 123.

⁴⁵ Ibidem p. 36.

descreve como “delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror”⁴⁶, que ocorre na mente do sujeito devido à existência de uma probabilidade de ameaça e, no caso em estudo na presente dissertação, de uma provável fragmentação do Eu. Burke admite, pois, a possibilidade de uma articulação paradoxal entre o prazer e o terror, o que considera ser “a source of the *sublime*.”⁴⁷

Em termos médicos, essa sensação de fragmentação pode ser provocada por um grave estado depressivo. É essa uma das circunstâncias em que, como William Styron refere no livro *Darkness Visible* (2004), o paciente começa a sentir-se acompanhado “by a second self”: uma entidade que observa a agonia do seu original enquanto este luta por recuperar a sanidade mental, ou se entrega à destruição⁴⁸. A insegurança perante uma ameaça da sua substituição ou, em limite extremo, da sua aniquilação é uma das fontes mais directas de terror que perturbará, ao mais elevado grau, personagens como Tertuliano Máximo Afonso, Golyadkin ou William Wilson. Peter B. Waldeck define assim o Duplo, em *The Split Self from Goethe to Broch* (1979): “Two outwardly unrelated individuals caught in the paradox of requiring unity for their salvation, and at the same time knowing somehow (or acting as though with unconscious knowledge) that in such a unity one of them must be annihilated as an independent consciousness.”⁴⁹ A fragmentação do sujeito, consubstanciada na existência de um Duplo, ambos produtos de momentos de forte depressão, é um tema transversal na literatura e na arte, em torno do qual se escreveram obras perturbadoras como as que iremos analisar.

Algumas das personagens de Bret Easton Ellis, como por exemplo Victor Ward, em *Glamorama* (1998), ou Bret Easton Ellis, em *Lunar Park*, vivem também momentos de profundo terror, quando, em determinados momentos da narrativa, sentem em risco a própria existência ao serem confrontados com uma representação de si próprios. Mais aterrorizante é o facto de desconhecem se os seus Duplos são reais ou produtos de alucinações provocadas pela exagerada ingestão de drogas e álcool. Patrick Bateman é uma das personagens que, nas derradeiras páginas do romance *American Psycho* (1991), começa a duvidar que tenha praticado os crimes hediondos que acabara de narrar.

No seu estudo “Das Unheimliche” (1919), com o título “The Uncanny”, na versão inglesa, Freud defende a existência do Duplo com origem na infância, isto é, no passado, sendo o Duplo “originally an insurance against the destruction of the ego.”⁵⁰ Freud atribui a sua génese a um efeito emocional, transformado numa ansiedade mórbida através de um processo de repressão. Essa ansiedade pode ser entendida como a reacção a algo reprimido que, embora afastado do Consciente

⁴⁶ Ibidem. p. 123.

⁴⁷ Ibidem. p. 36.

⁴⁸ William Styron, *Darkness Visible*, p. 64.

⁴⁹ Peter B. Waldeck, *The Split Self from Goethe to Broch*, p. 16.

⁵⁰ Sigmund Freud, “The Uncanny”. In *The Uncanny*, p. 142.

através desse processo de repressão, vem à superfície e se torna familiar, apresentando-se como “something that should have remained hidden and has come into the open.”⁵¹

1.1.1. “Das Unheimliche” de Freud

The uncanny is that species of the frightening that goes back to what was once well known and had long been familiar. (...) *Unheimlich* is clearly the opposite of *heimlich*, *heimisch*, *vertraut*, and it seems obvious that something should be frightening precisely because it is unknown and unfamiliar.⁵²

Freud, “The Uncanny”

No seu estudo, publicado em 1919, Freud começa por explicar os vários significados que o termo *unheimlich* (*uncanny*) pode assumir. O primeiro significado da palavra *heimlich* – familiar, doméstico – aplicado a situações quotidianas, remete-nos para histórias que partem de situações familiares, nas quais não se espera encontrar quaisquer elementos estranhos. O conceito que é transmitido pelo oposto da palavra *heimlich*, e que deu o nome ao estudo, remete-nos para uma transformação daquilo que é normal e aceitável num acontecimento inesperado e terrífico, sendo o que é quotidiano e familiar substituído por situações que provocam sentimentos de estranheza a quem as vive ou observa. A partir de um ambiente doméstico nasce, assim, algo que se torna intimidatório e assustador, o que leva Maria Antónia Lima a concluir em *Terror na Literatura Norte-Americana* (2008) que a presença deste paradoxo numa grande parte das obras literárias não góticas se torna “numa importante fonte de terror do romance Gótico Americano.”⁵³

Passemos ao segundo significado da palavra *heimlich*: “escondido”, “guardado”, fazendo parte da mesma família que *Geheim* (segredo) e *geheimnis* (segredo). O seu oposto - *Unheimlich* - coloca-nos perante aquilo que estava escondido e que deixou de estar, passando a ficar visível, sendo essa visibilidade provocada por acontecimentos que permitiram tal revelação. Ligando o conceito de *unheimlich* às suas teorias sobre o Inconsciente e o Reprimido, Freud conclui que ficou, assim, visível o que se encontrava oculto: “What is called *heimlich* becomes *unheimlich*”⁵⁴. O que se torna *Unheimlich* não é, afinal, nada de novo, mas sim sentimentos, sensações ou memórias que já existiam

⁵¹ Ibidem, p. 148.

⁵² Ibidem, pp.124-125.

⁵³ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. I, p. 37.

⁵⁴ Sigmund Freud, “The Uncanny”. In *The Uncanny*, p. 132.

mas que não se encontravam à superfície, por estarem a sofrer um processo de repressão. O que vem à superfície será aquilo que, por conter em si significados terríveis, nunca deveria ter feito tal caminho em direcção à luz.

Referindo a utilização de tal conceito pela ficção Gótica, Fred Botting afirma que, enquanto a cidade, a floresta ou um labirinto são locais nocturnos de corrupção e violência, onde se espera que tais situações de verdadeiro horror aconteçam, o lar e a família tornam-se elementos ameaçadores e *uncanny*, exactamente porque são espaços onde não se espera que algo de terrível venha a ocorrer: “Uncanny effects rather than sublime terrors predominated. Doubles, *alter egos*, mirrors and animated representations of the disturbing part of human identity became the stock devices.”⁵⁵ Botting refere também a importância do *regresso do reprimido*, uma questão igualmente teorizada por Freud, transversal na maior parte das narrativas Góticas. Segundo o conceito freudiano do *regresso do reprimido*, as personagens destas narrativas só alcançarão um estado de serenidade depois de problematizadas e resolvidas as transgressões cometidas no passado. Estas, relegadas durante longo tempo para o plano do Inconsciente, encontram forma de vir em direcção à luz e serem, assim, assumidas pelo sujeito perseguido pelos seus actos do passado. Para Freud, o Duplo enquadra-se no conceito de *Unheimlich*, visto funcionar como um elemento que pertence a um estado mental muito anterior e que regressa inesperadamente por motivos pouco claros, tornando-se num motivo de terror⁵⁶.

Focando a existência do Duplo em *The Devil's Elixir* (1815) de Hoffmann, Freud refere, como já citámos anteriormente, o papel do Duplo como entidade protectora do *Ego*⁵⁷, preservando-lhe a sua existência e lutando contra a sua morte, o que encontra concordância no seguinte pensamento de Otto Rank, no seu estudo *The Double: A Psychoanalytic Study*: “The primitive belief in souls is originally nothing else than a kind of belief in immortality which energetically denies the power of death.”⁵⁸ Freud chama, assim, a atenção para a função do Duplo que é, na sua óptica, um mecanismo de protecção do Eu com a função de observar e criticar esta entidade psíquica e exercer censura na mente, sendo então aquilo a que chamamos a nossa Consciência, assumindo-se ao mesmo tempo como a representação humana dos desejos do indivíduo. O surgimento do Duplo, aparentemente vindo do nada, e exterior ao Ser duplicado, “has become a vision of terror, just as the gods become demons after the collapse of their cult.”⁵⁹ Na altura em que Freud escreveu o estudo, agora objecto desta breve análise, a literatura mereceria, na opinião do psicanalista, uma discussão à parte quanto ao assunto do Duplo, porquanto a literatura era, na sua perspectiva, um espaço por excelência propício à criação de efeitos “uncanny”: “Many things that would be uncanny if they occurred in real life are not uncanny in

⁵⁵ Fred Botting, *Gothic*, p.11.

⁵⁶ Sigmund Freud, “The Uncanny”. In *The Uncanny*, p. 143.

⁵⁷ Ibidem, p. 142.

⁵⁸ Otto Rank, *The Double: A Psychoanalytic Study*, p. 84.

⁵⁹ Sigmund Freud, “The Uncanny”. In *The Uncanny*, p. 143.

literature, and that in literature there are many opportunities to achieve uncanny effects that are absent in real life.”⁶⁰

Em *American Gothic Fiction: An Introduction* (2004), Allan Lloyd-Smith refere as características que Freud atribui ao conceito de *unheimlich*, destacando uma delas que nos ajuda neste nosso percurso em direcção à obra de Bret Easton Ellis, e que se refere ao medo do Duplo, figura que se torna sinónimo da nossa anulação: “the inability to imagine one’s death leading to fear of the ‘double’.”⁶¹ Para além da ameaça que o Duplo representa para a existência do Eu, o temor que aquele provoca está ligado ao sentimento de estranheza que resulta da confrontação entre a personagem e o seu Duplo, que pode ser interpretado como a personificação do que, até então, esteve reprimido. Nesta linha de pensamento, e também em consonância com as teorias freudianas sobre o tema, David Grantz acrescenta em “The Stricken Eagle: Women in Poe” que esse processo de duplicação é a manifestação dos desejos reprimidos do *Ego*, o que poderá depois ajudar a entender o *regresso do reprimido*, objectivado no aparecimento da figura do Duplo:

In this duplication process, the double becomes the manifestation of the ego's repressed drives and desires, finding expression in human form. Through the psychological distance between the double and the self, the individual is able to evaluate his own behaviour and to develop a conscience for his improvement.⁶²

Imaginando que Freud tivesse a possibilidade de ler obras como *Psycho*, *American Psycho*, *Lunar Park* ou mesmo *Hannibal Rising* (2006), o autor de “Das Unheimliche” iria, decerto, concluir que a base principal das suas teorias se manteria inalterável: o *regresso do reprimido*, a ameaça de um passado por resolver e o terror perante a perda da identidade continuariam a ser os principais motivos de terror desenvolvidos pelo modo Gótico contemporâneo. Para além disso, a “era da paranóia”, em que tais romances se encontram inscritos, acabaria por tornar-se um meio facilitador da criação de duplas personalidades, consequência de profundas e irreversíveis fragmentações ocorridas nas mentes dos protagonistas, incapazes de lidarem com o passado e, sobretudo, com o presente que os atormenta.

Relacionado com a surpresa e, ao mesmo tempo, com a situação estranha de um encontro com o Outro, Freud conta numa nota do seu estudo que também, um dia, encontrou o seu Duplo num compartimento de um comboio onde viajava. Afinal, não se tratava de qualquer regresso do reprimido que viesse dar origem a uma alteração na realidade presente. Após um olhar mais atento e consciente, o psicanalista de Viena verificou que o intruso não era mais que o seu próprio reflexo no espelho da

⁶⁰ Ibidem, pp. 155-156.

⁶¹ Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction: An Introduction*, p. 76.

⁶² David Grantz, “The Stricken Eagle: Women in Poe”, acedido em 25/10/08, em: <http://www.poedecoder.com/essays/eagle>.

porta: “I soon realized to my astonishment that the intruder was my own image. (...) I can still recall that I found his appearance thoroughly unpleasant.”⁶³

Enquadrado neste conceito freudiano do *Das Unheimliche*, do familiar que se torna estranho, poderemos analisar e explicar a existência do Duplo nas obras de Bret Easton Ellis, tendo por base a eventual necessidade sentida pelo escritor na criação de vilões que pudessem objectivar o lado negro do autor e que o ajudassem também a libertar-se de memórias incómodas relacionadas com a sua vida pessoal e com a sua produção literária.

1.1.2. Otto Rank e o Duplo

It becomes clear that the life of the double is linked quite closely to that of the individual himself.⁶⁴

Otto Rank, *The Double: A Psychoanalytic Study*

Otto Rank foi, durante quase vinte anos, colega de Freud, considerado por este como um dos seus mais brilhantes seguidores. Afastou-se de Freud após a publicação da obra *Das Trauma der Geburt* (*The Trauma of Birth*), em 1924, na qual Rank relegou para segundo plano as teorias freudianas do complexo de Édipo. Estas eram consideradas, até então, como o núcleo da neurose e a fonte de toda a arte, mito e religião, em suma de toda a cultura e civilização humanas. O seu mentor elogiou a obra, a princípio, mas acabou por condená-la, pressionado pelos detractores de Rank. A ousadia em revelar a existência de um complexo pré-edipiano foi o principal motivo do seu afastamento do círculo dos colaboradores de Freud.

Rank publicara *Der Doppelgänger* na revista *Imago*, em 1914, surgindo, em 1925, uma versão revista e aumentada sob o título *Der Doppelgänger: eine psychoanalytische Studie*. Este estudo foi traduzido por Harry Tucker Jr. e publicado em língua inglesa, em 1971, sendo essa versão objecto de análise no presente capítulo. O conceito de Duplo, introduzido por Otto Rank nos estudos psicanalíticos, é analisado neste ensaio em vários contextos, sendo o literário o que mais nos interessa, pois irá ajudar-nos a justificar a relação entre os escritores e as suas personagens. Segundo Rank, estas agem como projecção das mentes dos autores, como seus Duplos, nas histórias onde o escritor se liberta dos problemas que o atormentam. Nesta sequência, Gerald Bär escreve no seu artigo

⁶³ Sigmund Freud, “The Uncanny”. In *The Uncanny*, p. 162.

⁶⁴ Otto Rank, *The Double - A Psychoanalytic Study*, p. 17.

“Perceptions of the Self as the Other: Double-Visions in Literature and Film” que “in many cases the literary doppelganger appears to be the figuration of the absent, in the sense of representing repressed, unfulfilled wishes or fears of a personified ‘alter ego’.”⁶⁵ De acordo com a conclusão de Harry Tucker Jr., que também é o responsável pela introdução à edição norte-americana, o problema principal do autor, que sente necessidade da utilização do tema do Duplo, ultrapassa o querer projectar-se nas personagens e nas histórias ou o pretender dar origem a manifestações das suas diversas personalidades. O seu objectivo é tentar entender a sua relação consigo próprio – “the relation of the self to the self.”⁶⁶ Rank dá início a uma pesquisa num *corpus* definido de obras literárias com o propósito de, encontrando nelas exemplos do Duplo, poder depois descobrir nos respectivos escritores sintomas patológicos comuns aos das suas personagens. Acredita que devemos procurar compreender “what might have motivated the author, or his literary predecessors, to have represented the past in just this figure of the independently generated reflection.”⁶⁷ Se os escritores são assombrados pelos seus próprios medos e preocupações, também as personagens por si criadas acabam por tornar-se vítimas de um passado que não as deixa em paz e do qual se tornam reféns: “A person’s past inescapably clings to him and that it becomes his fate as soon as he tries to get rid of it.”⁶⁸ Com esta ideia como base, Rank estabelece o suporte onde assenta igualmente a teoria de Freud referida em “Das Unheimliche” onde se penetra profundamente nas implicações criadas pelo denominado *regresso do reprimido*. Considerada do foro psicológico, a questão é abordada de forma transversal em grande parte das narrativas góticas, de Edgar Allan Poe a Bret Easton Ellis.

A lista de exemplos de Duplos na literatura, apresentada por Rank, contém nomes como os de Viktorin e Medardus, protagonistas de *The Devil’s Elixir*, de E. T. A. Hoffmann, escritor considerado “the classical creator of the double-projection”⁶⁹, e cujas histórias fazem, quase todas, referência ao motivo do Duplo. Nas narrativas de Hoffmann, os heróis protagonizam pactos fáusticos num jogo de relações perturbadoras entre o herói e a sua imagem, quer esta seja reflectida num espelho, quer se assuma como a sua sombra emancipada. Ambas as entidades, autónomas e independentes do duplicado, têm como missão perseguir e causar sofrimento ao seu original. Conclui Rank que a existência de um complexo de culpa força o herói a deixar de responder pelos actos do seu *Ego*, colocando essa responsabilidade/tarefa noutro *Ego*, num Duplo, que “is either personified by the devil himself or is created by making a diabolical pact.”⁷⁰

⁶⁵ Gerald Bär, “Perceptions of the Self as the Other: Double-Visions in Literature and Film”. In *Amsterdamer Beitrage zur neueren Germanistik*, Vol. 63, p. 91 (Outubro de 2007).

⁶⁶ Harry Tucker Jr., Introduction to *The Double - A Psychoanalytic Study*, p. xiv.

⁶⁷ Otto Rank, *The Double - A Psychoanalytic Study*, p. 7.

⁶⁸ Ibidem, p. 6.

⁶⁹ Ibidem, pp. 8-9.

⁷⁰ Ibidem, p. 76.

Otto Rank refere a existência de dois tipos diferentes de Duplo, em termos de origem e concepção: são, por um lado, as entidades que resultam da clivagem do *Ego* e, por outro, os Duplos físicos do protagonista⁷¹, tal como existem na obra já referida de Hoffmann, onde se confrontam dois gémeos: “two youths who are indistinguishable in external appearance and who are closely related through mysterious thoughts.”⁷² Outros exemplos surgem na lista de Rank, todos eles retirados de obras canónicas, aos quais dedica algum espaço de reflexão: Dr. Jekyll e o Duplo Mr. Hyde de Stevenson, William Wilson de Poe, Mr. Golyadkin de Dostoiévski ou Dorian Gray de Wilde, para considerar os mais relacionados com as Literaturas Inglesa e Norte-Americana. Em todos estes, Rank assinala uma característica comum à maioria das histórias com Duplos: o impulso que o original tem, através de uma forma violenta, de se livrar do “uncanny opponent”⁷³. Esta ideia que nos parece fixa, fruto de um desejo inabalável, explica a profunda ligação que existe entre a vida do Duplo e a do protagonista.

O autor do estudo utiliza a personagem Dorian Gray, do romance *The Picture of Dorian Gray* (1891), como exemplo de um tipo de terror diferente na sua concepção, este mais directamente ligado ao Belo e à Estética e, simultaneamente, ao mito de Narciso. Quando Gray se apercebe de que não consegue lidar com o maior dos seus medos, o de envelhecer, afirma: “When I find that I am growing old, I shall kill myself.”⁷⁴ Esta frase profética aponta para um fim trágico: o protagonista, apaixonado pela sua própria imagem, pelo seu Duplo, incapaz de suportar o peso da sua consciência pelos crimes praticados, destrói a pintura já decadente, destruindo-se a si próprio. Também aqui a questão do Duplo surge com o mesmo tratamento dado por Poe em “William Wilson”: a morte do Duplo às mãos do protagonista significa a morte deste, o que vem reforçar o paradoxo que existe na atitude suicida por parte de quem receia a morte.

Rank volta a referir o romance de Oscar Wilde na última parte do seu estudo, num capítulo dedicado ao significado narcísico do Duplo, já que a lenda de Narciso poderá estar associada ao conceito do Duplo através de uma imagem que não é produto nem da fragmentação do *Ego*, nem da existência de um ser idêntico ao protagonista e em sua constante perseguição. Nesta nova abordagem de Rank está patente a questão do Duplo com origem na imagem reflectida num espelho ou, tal como na lenda grega, na superfície da água, num gesto de encantamento e de auto-erotismo. Dorian Gray apercebe-se da sua beleza quando olha, pela primeira vez, para o retrato pintado por Basil, assumindo, a partir de então, o terror que lhe causa o envelhecimento e a morte. A sua fixação pelo quadro encontra paralelismo na admiração de Narciso pela sua imagem reflectida no lago, numa atitude

⁷¹ Carla Cunha classificou-os, como já tivemos oportunidade de referir, como duplo endógeno e exógeno, respectivamente.

⁷² Otto Rank, *The Double - A Psychoanalytic Study*, p. 13.

⁷³ Ibidem, p. 16.

⁷⁴ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, p. 24.

homoerótica: “Morning after morning he had sat before the portrait wondering at its beauty, almost enamoured of it, as it seemed to him at times.”⁷⁵

Como a ausência de beleza que acompanha o envelhecimento é o pior dos sofrimentos para Dorian Gray, o excessivo amor por si próprio leva-o, paradoxalmente, a concretizar um pacto fáustico e, caso o seu pedido não seja satisfeito, a anunciar o seu suicídio que executará através da morte da sua imagem. Dorian confessa os seus anseios: “If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that – for that – I would give everything! Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that!”⁷⁶ É este desejo de permanecer jovem para sempre que nos mostra a ligação entre o medo da morte e a atitude narcisista, representada por Gray, o que torna indissociável a ligação do protagonista ao seu Duplo.

Para além desse tipo de Duplo pintado num quadro, que assume os crimes do seu original, e para além de um Duplo gémeo do herói de uma narrativa, Rank chama a atenção para o Duplo que surge em consequência de uma alteração psicológica do sujeito, provocada por aquilo a que Freud chamou Clivagem do *Ego*. Ambos os psicanalistas tinham vindo a observar na sua prática médica diária este tipo de patologia, que Rank descreve como “the representation, by one and the same person, of two distinct beings separated by amnesia.”⁷⁷ As personagens já referidas de Dr. Jekyll e Mr. Hyde são exemplos dessa dupla consciência, com sintomas claros de loucura irreversível. Para melhor entendermos esta complexidade, Rank aponta também os casos paradigmáticos de Mr. Golyadkin, no romance *O Duplo*, e de William Wilson, no conto homónimo de Poe. Ambas as personagens sofrem a perseguição do seu Duplo, uma entidade exactamente igual a eles próprios, cuja existência começam por negar, sendo este complexo de perseguição, de acordo com Rank, um sintoma que confirma a disposição narcisista para a paranóia⁷⁸. No terceiro capítulo do estudo, Rank chama a atenção do leitor para alguns escritores com uma estrutura psíquica muito semelhante e que são, na sua perspectiva, personalidades patológicas que “went beyond even that limit of neurotic conduct otherwise allowed to the artist.”⁷⁹ Refere Hoffmann, Poe, Maupassant, Dostoiévski, entre outros, cujas mortes foram provocadas por “severe neurological or mental illnesses.”⁸⁰ O autor faz a relação entre a biografia dos escritores e as suas produções literárias, entendendo estas como um reflexo do seu estado e das suas reacções psíquicas, devido aos excessos a que aqueles se submetem – comportamentos excêntricos e abuso do álcool e das drogas. Hoffmann, por exemplo, tinha alucinações quando escrevia, dizendo que via duplos “and horrifying shapes”⁸¹. Morreu aos 47 anos, de doença neurológica, o que prova,

⁷⁵ Ibidem, p. 85.

⁷⁶ Ibidem, p. 24.

⁷⁷ Otto Rank, *The Double - A Psychoanalytic Study*, p. 20.

⁷⁸ Ibidem, p. 74.

⁷⁹ Ibidem, p. 35.

⁸⁰ Ibidem, p. 42.

⁸¹ Ibidem, p. 35.

segundo Rank, a sua constituição neuropática. Hoffmann e Poe são, na visão de Rank, dois escritores que partilham sensivelmente os mesmos problemas psicológicos. Poe, cuja vida era tão excêntrica como os seus escritos⁸², escreveu “William Wilson”, um conto que se revelou uma confissão, onde o autor descreve os actos de alguém que joga e bebe e que, querendo destruir o Duplo que personificava a sua consciência, acaba por destruir-se a si próprio. Embora o diagnóstico oficial para os seus problemas neurológicos fosse epilepsia, Dostoiévski sofria de “severe mental illness”⁸³ e, tal como Poe, sentia um indizível terror de ser enterrado vivo. David Gasparetti, no estudo “The Double: Dostoevskij's Self-Effacing Narrative”, refere a insegurança que atingiu Dostoiévski depois de ter escrito *O Duplo*, sentimento partilhado por outros escritores do género Gótico: “Throughout his life Dostoevskij maintained an ambivalent attitude toward *The Double* that seemed to be directly conditioned by the public's perception of it at any given moment.”⁸⁴ Dostoiévski confessa que os seus nervos destroçados o levaram até muito perto da insanidade: “I have gone to the ultimate limit; and in all my life, I have gone beyond that limit without fail.”⁸⁵ Na opinião de Rank, o escritor russo emprestou ao funcionário público Golyadkin muitas das características da sua própria personalidade⁸⁶. Rank conclui este capítulo reforçando a relação directa entre o perfil psicopatológico do escritor – cujas perturbações são condicionadas pela fragmentação da personalidade⁸⁷ – e as características psicológicas das personagens, bem como a curiosa ligação triangular que também poderá existir entre o escritor, as personagens e o leitor: “In the writer, as in the reader, a superindividual factor seems to be unconsciously vibrating here, lending to these motifs a mysterious psychic resonance.”⁸⁸

As características até aqui enunciadas atribuídas às personagens da ficção Gótica com graves perturbações psíquicas são, de acordo com Rank e Freud, um prolongamento das vivências dos seus autores, um reflexo das suas próprias neuroses e angústias. No seu recente livro *A Construção do Romance* (2007), Carlos Ceia recorda que, para Freud, “o texto literário é um sintoma do escritor que o escreveu, ou seja, é o resultado do trabalho do inconsciente traduzido numa narrativa verbal.”⁸⁹ Peter B. Waldeck esclarece ainda: “Freud observed that the authors of what he called the psychological novel (...) tend to distribute aspects of their personalities among the characters.”⁹⁰ Como afirma Joseph Gixti em *Terrors of Uncertainty* (1998), a ficção literária pode funcionar, devido à necessidade que o escritor sente de libertar as pulsões violentas que vivem dentro de si, tornando assim

⁸² Ibidem, p. 36.

⁸³ Ibidem, p. 45.

⁸⁴ David Gasparetti, “The Double: Dostoevskij's Self-Effacing Narrative”. In *The Slavic and East European Journal*, Vol. 33, No. 2, (Summer, 1989), pp. 217-234, acedido em 22/07/08, em: <http://www.jstor.org/stable/309345>.

⁸⁵ Apud Otto Rank, *The Double - A Psychoanalytic Study*, p. 47.

⁸⁶ Ibidem, p. 47.

⁸⁷ Ibidem, p. 48.

⁸⁸ Ibidem, p. 48.

⁸⁹ Carlos Ceia, *A Construção do Romance*, p. 78.

⁹⁰ Peter B. Waldeck, *The Split Self from Goethe to Broch*, p. 15.

o texto literário num Duplo da sua psique atormentada⁹¹. Quando, no capítulo cinco, nos referirmos à personagem Bret Easton Ellis e a outras personagens do universo literário de Ellis, será impossível contornar a questão da identificação desta com o escritor que projectou e objectivou nos seus Duplos o que de mais negativo e sombrio existia dentro de si.

1.2. Na Literatura

I am aware of a self that looks out at the
world from somewhere inside my skull.⁹²

James Trefil, cit. por David Lodge in *Consciousness Novel*

Como já analisámos, há elementos suficientes na literatura para concluirmos que o texto é, como refere Freud, “um sintoma do escritor que o escreveu”. Se a escrita é um acto solitário⁹³, como confessou Stephen King em *On Writing* (2000), o acto criativo e o produto desse acto poderão surgir contaminados por esses sintomas de constante paranóia. Como escreveu Nora Crook no artigo “Mary Shelley, Author of Frankenstein” (2001), “the process of writing becomes Gothic metafiction”⁹⁴, transformando o processo criativo num exercício que denota a existência de alguns perigos, levando a que o sentimento de terror esteja associado ao acto da escrita, mesmo ainda antes de delineada qualquer história. Seguindo a mesma linha de pensamento, Maria Antónia Lima afirma o seguinte em *Terror na Literatura Norte-Americana*: “Nas suas obras [de Brown, Melville, Hawthorne e Poe], o paradoxo do terror estará, assim, intimamente ligado ao paradoxo inerente ao próprio processo criativo devido à sua natureza ambivalente.”⁹⁵ Essa natureza prende-se também com o aparecimento de profundas dúvidas por parte dos autores em relação às histórias que inventam, o que os leva a sentir necessidade de tentarem, através dos seus textos, expor perante si mesmos os aspectos negativos, indissociáveis dos aspectos positivos, que envolvem qualquer acto criativo. Daí este exercício de auto-reflexão e auto-análise levar à criação de personagens que possam veicular as opiniões, as ambições do próprio escritor e, sobretudo, mostrar os seus comportamentos paranóicos e a sua atitude “crítica em relação ao próprio acto criativo.”⁹⁶ O resultado desses conflitos e atitudes paradoxais reflecte-se na

⁹¹ Joseph Gixti, *Terrors of Uncertainty*, p. 85.

⁹² David Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 8.

⁹³ Stephen King, *On Writing*, p. 51.

⁹⁴ Nora Crook, “Mary Shelley, Author of Frankenstein”. In *A Companion to the Gothic*, p. 60.

⁹⁵ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. I, p. 105.

⁹⁶ Ibidem.

temática das narrativas e, inclusivamente, na estrutura interna dos próprios textos. Como explica Gordon E. Slethaug, “the desire for central unity, internal coherence, and narrative consistency in literature has by and large been replaced by the awareness that multiple and contradictory ideas, themes, and structures coexist in a text.”⁹⁷

1.2.1 Mary Shelley e *Frankenstein*

Se Nora Crook refere que o processo da escrita é uma forma de metaficção gótica, Maggie Kilgour vai mais longe na abordagem da questão quando, em *The Rise of the Gothic Novel* (1995), caracteriza o acto da escrita como um processo frankensteiniano. Aponta, então, o acto criativo do qual resultou a obra-prima de Mary Shelley⁹⁸ como exemplo de um ser múltiplo, produto da junção de uma série de elementos isolados. Em relação à autora de *Frankenstein*, o seu processo criativo era o fruto da combinação dos diversos elementos genéticos, familiares, sociais e culturais que herdara dos pais, do marido e da tradição literária. Neste caso particular, Shelley constrói um texto que é, por sua vez, sobre a construção de uma Criatura que acaba por destruir quem lhe deu vida. Constrói-se aqui um paralelismo entre a Criatura, que procura por todos os meios destruir o seu criador, e a obra literária, que poderá ser o elemento que elimina o escritor como tal, expondo-o, através da sua própria escrita, como um ser frágil, cheio de defeitos e angústias. A Criatura torna-se, assim, um Duplo do próprio texto, (ou o texto, um Duplo da Criatura) em termos de concepção e de relação com o seu criador. Desta forma, o conceito de Duplo, até agora entendido apenas na acepção de Duplo de um indivíduo/personagem/autor, pode ser alargado ao próprio texto enquanto entidade construída a partir de diversos elementos.

Barthes, no ensaio “La Mort de l’Auteur”, defende que um texto é o produto da reunião de um conjunto de citações com origem nas mais diversas fontes culturais, que entram em diálogo umas com as outras, dando origem a um espaço de muitas dimensões no qual são tecidos e interligados vários tipos de escrita. Se, na opinião de Barthes, “l’écrivain ne peut qu’imiter un geste toujours antérieur, jamais originel”⁹⁹, poderemos concluir que, na ficção Gótica, os textos são o primeiro exemplo desse goticismo, apresentando-se como Duplos uns dos outros, já que vão buscar estratégias narrativas, estruturas, temáticas e até personagens a textos que os antecederam.

Michel Foucault aproxima-se de Barthes para chamar a atenção para esta questão quando, no ensaio *O que é um autor?*, aponta aquilo a que chama os “fundadores de discursividade” que

⁹⁷ Gordon E. Slethaug, *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, p. 30.

⁹⁸ Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, p. 190.

⁹⁹ Roland Barthes, “La Mort de l’Auteur”. In *Le Bruissement de la Langue*, p. 67.

produziram, para além das suas próprias obras, a possibilidade de estabelecerem regras seguidas por outros autores, dando origem a outros textos.”¹⁰⁰ Foucault refere como exemplo os textos de Ann Radcliffe, considerando que estes tinham aberto “o campo a um certo número de semelhanças e analogias que têm por modelo ou princípio a sua própria obra”¹⁰¹ e que os signos, as figuras, as relações e estruturas que a caracterizam acabaram por ser utilizados por outros escritores. Assim, quando nos referimos à ficção Gótica e aos mecanismos de escrita ficcional, o fenómeno de auto-referencialidade coloca-se, inevitavelmente, dentro da própria ficção Gótica. Na sequência deste raciocínio, Bret Easton Ellis será Duplo de si próprio em várias das suas ficções, particularmente em *Lunar Park*, mas também de Poe, de Don DeLillo e de Auster, por ser seu directo herdeiro. Ellis apropria-se de muitas das técnicas e temáticas próprias destes autores. Desta forma, o resultado é como se os textos góticos fossem Duplos de outros que os antecederam e aos quais eles se referem directamente. Tal aceção leva-nos a concluir que os escritores góticos são, igualmente, Duplos uns dos outros.

As questões ligadas ao processo criativo e à utilização da linguagem para a referência e descrição de temáticas transversais conduzem-nos a uma situação apontada por Susan Sontag no ensaio “The Aesthetics of Silence” (1967). Afirma a autora que é impossível para o escritor escrever uma palavra que não o faça recordar qualquer coisa¹⁰². A causa desse fenómeno reside no facto de a linguagem ser, por si só, matéria corrompida e gasta pela sua utilização *ad aeternum*. Também nesta linha de pensamento, no ensaio *A Escritura e a Diferença* (1967), Derrida defende que “a escritura escreve-se mas estraga-se também na sua própria representação.”¹⁰³ Como tal, o carácter transgressivo inerente ao texto gótico tem, na sua génese, o que podemos considerar a sua unidade mínima, a palavra, elemento primeiro onde se pode encontrar a origem dessa duplicidade, num perfeito exercício de metaficção. Podemos, desde modo, concluir que a importância do romance de Mary Shelley se estende também ao seu aspecto formal. O texto Gótico adquiriu, depois da escrita de *Frankenstein*, um novo estatuto no que se refere à sua concepção: é produto de uma junção de elementos que fazem dessa Criatura uma “hideous progeny”¹⁰⁴ onde se reflectem os conflitos do criador.

1.2.2. Outros Autores, Outras Duplicidades: Poe, Stevenson, Bloch, King, Borges e Ellis

¹⁰⁰ Michel Foucault, *O que é um autor?*, p. 58.

¹⁰¹ Ibidem, p. 59.

¹⁰² Susan Sontag, “The Aesthetics of Silence”. In *A Susan Sontag Reader*, p. 190.

¹⁰³ Jacques Derrida, *A Escritura e a Diferença*, p. 55.

¹⁰⁴ Mary Shelley, “Introduction” (1831), *Frankenstein*. In *Four Gothic Novels*, p. 456.

Tendo em mente o Duplo como uma temática de recorrente utilização na ficção Gótica, consideramos “William Wilson” (1839) de Edgar Allan Poe, *O Duplo* (1846) de Dostoiévski, e *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Stevenson, três das contribuições mais importantes para a disseminação do conceito. Este foi reutilizado por outros autores em obras centradas sobretudo na importância da identidade e nas consequências da sua perda por parte de personagens psicologicamente afectadas e divididas. Robert Bloch descreve em *Psycho* (1959) os comportamentos de Norman Bates, vítima de uma profunda crise de identidade que o leva a assumir diferentes personalidades, como forma de poder vencer os seus fantasmas. Stephen King reflecte sobre a crise da identidade e a divisão da personalidade em vários romances. Por exemplo, *The Shining* (1977) e *The Dark Half* (1989) são protagonizados por escritores manifestamente incapazes de lidar com as questões que envolvem o acto criativo. Ao viverem em constante conflito consigo próprios, a sua metade sombria é levada a praticar actos que, à luz da normalidade, não têm qualquer lógica ou justificação.

Mas nem sempre a formação de um Duplo do escritor está ligada à necessidade de justificação desses actos perversos. Jorge Luís Borges, para quem o tema do Duplo se revelou sempre de grande fascínio, apresenta-nos em “Borges y yo” (1996) um Duplo do escritor que funciona como um auxiliar do duplicado numa reflexão sobre a vida e, particularmente, sobre o conflito permanente entre Borges cidadão e Borges escritor: o primeiro vive para que “Borges pueda tramar su literatura.”¹⁰⁵ No fundo, ambos se confundem não sabendo o leitor, nem o escritor, quem é o Duplo de quem, pois são ambos a mesma pessoa: “La verdad es que somos dos y somos uno.”¹⁰⁶ A questão do autor e da *self* é tratada por Borges sem uma solução à vista¹⁰⁷, e o conceito do Duplo é apresentado de forma desmistificada, concentrando, de acordo com Gordon E. Slethaug, dois seres, o público e o privado, num só¹⁰⁸. Tal como Borges, também Bret Easton Ellis em *Lunar Park* não sabe, a partir de certa altura, quem está a escrever aquele livro, devido à intensa identificação entre o escritor e a personagem. Ellis mostra, na tradição da escrita auto-reflexiva e auto-referencial de Poe e Stephen King, que continua a ser importante uma reflexão sobre a função do autor e a sua relação com o acto criativo, usando o texto como uma superfície a partir da qual analisa a sua imagem reflectida. Assim, ao atribuir o seu nome e a sua profissão à personagem principal de *Lunar Park*, desenvolve a narrativa numa tentativa de entender onde se situa a linha que separa o Bem do Mal, num contexto social e moral que já pouco tem a ver com aquele em que se encontravam incluídos os autores dos primórdios do Gótico, quer americano, com Melville, Hawthorne e Poe, quer europeu, na tradição de Mary Shelley e Stevenson.

¹⁰⁵ Jorge Luis Borges, “Borges y yo”. In *Obras Completas*, Vol. II, p. 186.

¹⁰⁶ Jorge Luis Borges, “Veinticinco de Agosto, 1983”. In *Obras Completas*, Vol II, p. 376.

¹⁰⁷ Seán Burke, *Authorship, from Plato to the Postmodern*, p. 308.

¹⁰⁸ Gordon E. Slethaug, *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, p. 29.

A temática que explora a divisão do sujeito, as causas e consequências desse fenómeno e o seu esforço em explicar a existência de um *dark side* no interior de cada indivíduo, encontram na narrativa incontornável de Stevenson o exemplo que deu origem a outras narrativas na mesma linha, ao produzir, como Foucault referiu em relação a outros autores, “a possibilidade e a regra de formação de outros textos.”¹⁰⁹ No entanto, se Stevenson levou ao extremo a questão da distinção entre o Bem e o Mal com a criação de duas personagens diferenciadas presentes no mesmo corpo, no caso do médico e da sua *dark half*, Poe preferiu explorar a mente humana como ponto de partida para a fragmentação. Esse fenómeno psíquico não ocorre de forma física, mas sim no interior das personagens atormentadas, em constante conflito consigo próprias, por motivos cuja origem só virá a tornar-se visível quando o que esteve escondido possa vir ao encontro da luz.¹¹⁰ Assim, com Poe, a questão da duplicidade é concretizada de outra forma. Este explora a perversidade das personagens que, devido à sua natureza paradoxal, vivem dramas interiores terríveis, com forças antagónicas em constante luta. As suas personagens, perseguidas por terrores inimagináveis e inomináveis, apresentam-se como seres alienados, incapazes de controlar os seus instintos mais primários, situando-se sempre para além dos limites permitidos. Assim se explica a forma como Botting define estas personalidades Góticas fragmentadas:

Gothic subjects were alienated, divided from themselves, (...) divided products of both reason and desire, subjects of obsession, narcissism and self-gratification as much as reasonable, responsible codes of behaviour.¹¹¹

Patrick Labriola escreveu um estudo comparativo sobre Duplos em “William Wilson” de Poe, e em *The Devil’s Elixir* de E. T. A. Hoffmann, tendo como ponto de referência o ensaio “Das Unheimliche” de Freud. Segundo este investigador norte-americano, o Romantismo deu ao Duplo uma profundidade psicológica, ao identificá-lo com o anjo bom, o bom *Ego* reprimido ou o demónio pertinente¹¹². Porém, a Literatura Norte-Americana, por não possuir tradição relativa ao tema do Duplo, foi retirar este elemento às teorias científicas, literárias e filosóficas do Romantismo Alemão do século XIX, que ilustram “the Romantic poet’s constant struggle within himself to reach beyond his own existence.”¹¹³ Sob uma perspectiva literária, o Duplo significa uma ansiedade constante por parte do poeta em relação ao infinito, que nunca poderá ser alcançado. O poeta romântico entra, pois, em ruptura consigo próprio:

¹⁰⁹ Michel Foucault, *O que é um autor?*, p. 58.

¹¹⁰ Sigmund Freud, “The Uncanny”. In *The Uncanny*, p. 148.

¹¹¹ Fred Botting, *Gothic*, p. 12.

¹¹² Patrick Labriola, “Edgar Allan Poe and E.T.A. Hoffmann: the double in ‘William Wilson’ and ‘The Devil’s Elixir’”, acedido em 06/04/07, em: http://goliath.ecnext.com/coms2/summary_0199-1558632_ITM.

¹¹³ Ibidem.

The Romantic poet finds himself divided into two parts: one is rooted in his mortal existence, the other pursues a higher transcendental harmony with the infinite. Typically, Romantic literature abounds with references that illustrate the discrepancy between the "real" and the "ideal," that seek to express the sublime, the longing for mystical and spiritual unity, and the interaction between man and nature.¹¹⁴

A cena final de “William Wilson”, em que, após ter derrotado o seu Duplo, o protagonista vê a sua imagem reflectida no espelho, simboliza essa ruptura e a duplicidade conducentes, invariavelmente, a um fim trágico. Wilson percebe, nesse momento, que tinha assassinado a sua própria consciência: “You have conquered, and I yield. Yet henceforward art thou also dead – dead to the World, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.”¹¹⁵ O espelho surge com alguma regularidade nas narrativas Góticas como elemento quer real, quer metafórico, directamente ligado às questões do Duplo. Para além de, em muitas religiões primitivas, o Duplo ser assumido como a alma do indivíduo¹¹⁶, este encontro derradeiro entre Wilson e a sua imagem remete-nos para o que é entendido em muitas culturas como uma aparição de além-túmulo. Esta entidade fantasmagórica que representa o espírito dos mortos chegou para levar alguém consigo. Segundo o *Oxford Companion to the Mind* (1997), *Doppelgänger*, termo que significa aquele que imita outro, é a forma de designar a experiência do encontro de alguém com o seu Duplo, como se visualizasse a sua imagem reflectida num espelho, tal é a perturbadora semelhança manifestada: “It is life-sized and may move. Indeed, it usually replicates the viewer's posture, facial expressions, and movements as though it were his reflection.”¹¹⁷ Ao contrário, nada existe de perturbador no estádio do espelho preconizado por Lacan. A criança entre os 6 e os 18 meses começa a perceber que há elementos que lhe são externos, criando assim a ideia do Outro que é a sua imagem, a imagem do Eu, que fica situado num campo imaginário. A criança forma, pois, a ilusão de um consciente identificado pela palavra eu, mas que é o Outro, com o qual se identifica. Assim, olhando para o Outro, a criança pronuncia a palavra Eu, o que é, segundo Lacan, o Eu ideal construído pela criança: “Il y a suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image.”¹¹⁸ Num contexto Gótico, essa imagem do Eu ideal da criança sofre uma evolução e configura aquele a quem a própria imagem é desagradável porque o perturba ou porque não coincide com a imagem mental que tem de si próprio.¹¹⁹

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Edgar Allan Poe, “William Wilson”. In *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*, p. 48.

¹¹⁶ Richard L. Gregory, *The Oxford Companion to the Mind*, p. 200.

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ Jacques Lacan, *Écrits I*, p. 90.

¹¹⁹ Judith Oster, “See(k)ing the Self: Mirrors and Mirroring in Bicultural Texts”. In *MELUS*, Vol. 23, n.º 4, *Theory, Culture and Criticism*. 76.

A imagem do *Eu* “original” reflectida no espelho coloca-nos na presença de um auto-retrato criado de forma involuntária, funcionando como desdobramento do autor e, simultaneamente, como momento de revelação de uma verdade que, até aí, não se aceitava. Nesse caso, se o Duplo é um desdobramento do autor, pode falar-se de auto-retrato como se se tratasse de uma pintura. No seu artigo incluído no livro *Poets on Painters* (1990), Stephen Spender procura esclarecer esta ideia: “Thus in self-portraits painters seem to look out of the canvas, searching for that truth about themselves which makes them different from the other painters.”¹²⁰ É através do resultado das pinceladas na tela ou da escrita no papel que o artista procura conhecer-se e à sua arte. E será através da concretização deste gesto artístico, quer em termos da literatura, quer das outras artes, que os criadores procuram, utilizando os instrumentos do seu ofício, encontrar a sua identidade e, sobretudo, conhecer de forma mais objectiva os sentimentos que povoam o espírito da sua parte mais sombria.

Essa tentativa de autoconhecimento parece ser clara em Bret Easton Ellis que, à imagem de Stephen King, utiliza personagens ousadas e complexas, opositoras ao *status quo*. São elas que, na tradição de Poe, manifestam os seus conflitos interiores através das mais impensáveis atitudes, ao sentirem-se perseguidas por um passado remoto ou por um presente que não entendem. Revelando, nessa prática, uma *décalage* entre o Consciente e o Inconsciente das personagens, torna-se inevitável a fragmentação da personalidade, numa luta intensa pela preservação do *Eu*, o que, nos romances de Ellis, é uma constante no quotidiano da maioria das suas personagens problemáticas.

¹²⁰ Stephen Spender, “Painters as Writers”. In *Poets on Painters*, p. 147.

2. O Duplo como Fenómeno de Auto-referencialidade Literária

‘But if you have no oven, or big bell, at hand, and if you cannot conveniently tumble out of a balloon, or be swallowed up in an earthquake, or get stuck fast in a chimney, you will have to be contented with simply imagining some similar misadventure. I should prefer, however, that you have the actual fact to bear you out. Nothing so well assists the fancy, as an experimental knowledge of the matter in hand.’¹²¹

Edgar Allan Poe, “How to Write a Blackwood Article”

Para melhor poderem penetrar na complexidade do seu acto criativo, os escritores manifestam uma necessidade e um prazer especiais na criação de personagens que tenham a mesma profissão que eles ou que exerçam as suas capacidades artísticas noutras áreas, mas cujos actos sejam comparáveis ao acto do escritor ou ao do artista em geral. Estes Duplos do escritor são, normalmente, médicos, cientistas, *voyeurs*, pintores ou vilões eruditos com sentido estético. Recordemos o pintor em “The Oval Portrait” (1842) e o convalescente em “The Man in the Crowd” (1840) de Poe, bem como Giacomo Rappaccini em “Rappaccini’s Daughter” (1844) de Nathaniel Hawthorne; o cientista Aylmer, marido de Georgiana, em “The Birth Mark” (1843) também de Hawthorne; Norman Bates em *Psycho* (1959), Hannibal Lecter em *The Silence of the Lambs* (1988), Patrick Bateman em *American Psycho* (1991) e Bret Easton Ellis em *Lunar Park*. Estas personagens mais recentes entram em profundo diálogo com antecessores clássicos que se tornaram famosos devido às suas *dark halves* e à

¹²¹ Edgar Allan Poe, “How to Write a Blackwood Article”. In *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*, p. 653.

forma como dasafiavam o seu outro lado mais pacífico. Esta identidade ética e moralmente correcta representava um *status quo* sujeito, por exemplo, às transgressões de Jekyll/Hyde, da Criatura de Frankenstein e de Jack, The Ripper¹²², personagens-base que iriam definir as góticas criadas posteriormente. Esta procura em ultrapassar as fronteiras, perturbar a ordem e desfocar a linha que divide o Bem e o Mal, tornou-se no pretexto do escritor para uma atitude de reflexão sobre si próprio, sobre os seus limites e as consequências dos seus actos transgressores e, sobretudo, sobre o processo criativo em geral, e o seu em particular.

A citação com que se inicia o presente capítulo, retirada de um conto de Edgar Allan Poe, em que este satiriza as histórias de terror publicadas na *Blackwood Edinburgh Magazine*, tem o objectivo de enquadrar a opinião de Carlos Ceia sobre a auto-reflexividade. Em *A Construção do Romance*, Ceia diz que, embora encontre já na obra-prima de Cervantes marcas de auto-reflexividade na sua técnica narrativa, a manifestação dessa capacidade é, sobretudo, da natureza do romance modernista¹²³, que surge como reacção ao romance realista clássico do século XIX. Essa qualidade vem contrariar as teorias que prevaleceram até então e que apontavam a quase obrigatoriedade de o autor desaparecer por detrás dos seus textos. Como refere Brian Stonehill, “art concealing art – this has indeed marked the character of much of the best literature, and fiction in particular, for centuries.”¹²⁴ No seu livro *The Self-conscious Novel, Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon* (1988), este crítico cita Aristóteles que, na *Poética* (1968), sublinha que “o poeta deveria falar o menos possível por conta própria, pois assim procedendo, não é imitador.”¹²⁵ O crítico cita também Ford Madox Ford, que escreveu: “[The novelist’s goal] is to keep the reader entirely oblivious of the fact that the author exists – even of the fact that he is holding a book.”¹²⁶ Após estes e outros exemplos de defensores da completa ausência de auto-referencialidade e auto-reflexividade nos textos de ficção, Stonehill apresenta a sua intenção de dar início ao estudo daquilo a que chama a *self-conscious novel*, e que define como “extended prose narrative that draws attention to its status as a fiction”¹²⁷, afastando-se assim das premissas aristotélicas. Consequentemente, vemos aqui a admissão da figura do escritor como responsável assumido do texto, mantendo uma atitude de muita proximidade com este, no qual pode, inclusivamente, participar como personagem, sendo esta considerada como uma extensão (um alter-ego, um Duplo) de si próprio. Por exemplo, como refere David Lodge em *Consciousness and The Novel* (2002), em *The Human Stain* (2000) o escritor norte-americano Philip Roth utiliza Nathan Zuckerman como seu narrador favorito e, consequentemente, como seu alter-ego: “Zuckerman reports,

¹²² Patricia Cornwell, na obra *Portrait of a Killer, Jack, The Ripper, Case Closed* (2002), tenta provar que o pintor e actor Walter Richard Sickers e Jack, o Estripador são a mesma pessoa.

¹²³ Carlos Ceia, *A Construção do Romance*, p. 75.

¹²⁴ Brian Stonehill, *The Self-conscious Novel*, p. 1.

¹²⁵ Aristóteles, *Poética*, Cap. XXIV, p. 147.

¹²⁶ Brian Stonehill, *The Self-conscious Novel*, p. 1.

¹²⁷ Ibidem, p. 3.

reconstructs, imagines the inner lives of the characters just as a novelist would – because he *is* a novelist. But he is also an alibi that the author can claim if held to account for any of the opinions stated in the text.”¹²⁸

Na Literatura Gótica Norte-Americana podemos dar como exemplo as *short stories* de Poe, que são, na sua maioria, contadas por uma narrador de primeira pessoa, normalmente uma figura fatalista e angustiada. Tal facto não impede o escritor de escrever textos como “How to Write a Blackwood Article” (1850), uma reflexão cheia de ironia sobre as suas próprias técnicas e sobre os *clichés* utilizados por si e pela ficção Gótica em geral. Poe refere que o escritor, para além de se decidir sobre a importância do tom da narrativa a utilizar nos textos que produz, deverá ter consciência “of the exact method of composition”¹²⁹. No ensaio “The Philosophy of Composition” (1846), Poe já tinha demonstrado que o efeito que se procurava produzir deveria ser cuidadosamente preparado. Edith Birkhead no livro *The Tale of Terror – A Study of the Gothic Romance* (1921), acrescenta que Poe não libertava a sua imaginação no momento da escrita para que, de forma absolutamente racional, escolhesse as palavras adequadas para o efeito que desejava provocar: “he had leisure to choose his words accurately, and to dispose his sentences harmoniously, with the final effect ever steadily in view. The impression that he swiftly flashes across our minds is deep and enduring.”¹³⁰ Este sentido artístico de Poe leva James Keech a comentar a forma como aquele escritor constrói “The Cask of Amontillado” (1846): “The images that produce the atmosphere are so plentiful and so orchestrated in their connotative harmony that the story produces that supreme single effect that Poe demanded from a short story.”¹³¹

A modernidade de Poe reside também nesta intenção que o romance modernista viria a manifestar, ao dar mais importância ao processo do que ao produto, deixando a obra literária de ser entendida apenas como o resultado de um trabalho criativo de um escritor que, à imagem de um deus criador, se esconde por detrás, ou se mantém acima, da sua criação. Derrida recorda em *A Escritura e a Diferença* que já no século XVII se dava importância à escolha e ao arranjo das palavras, à estrutura e à harmonia da composição¹³². David Lodge, num artigo incluído em *Modernism* (1981), apresenta as principais características do romance modernista, referindo, entre elas, o seu carácter experimental, o desvio aos tipos de discurso existentes e a sua preocupação com a consciência: “It is much concerned with consciousness, and also with the subconscious or unconscious working of the human mind.”¹³³ Este novo tipo de narrativa, defendido por Virginia Woolf, num manifesto publicado em 1919¹³⁴, e

¹²⁸ David Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 87.

¹²⁹ Edgar Allan Poe, “How to Write a Blackwood Article”. In *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*, p. 651.

¹³⁰ Edith Birkhead, *The Tale of Terror – A Study of the Gothic Romance*, p. 220.

¹³¹ James M. Keech, “The Survival of the Gothic Response”. In *Studies in the Novel*, p. 135.

¹³² Jacques Derrida, *A Escritura e a Diferença*, p. 31.

¹³³ David Lodge, “The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy”. In *Modernism*, p. 481.

¹³⁴ David Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 51.

divulgado por Conrad, Madox Ford, Joyce e D.H. Lawrence, entre outros, demonstra uma tendência para centrar o seu interesse “in the consciousness of its characters, and to create those characters through the representation of their subjective thoughts and feelings rather than by describing them objectively.”¹³⁵ Assim, segundo Lodge, em vez de um narrador onisciente, que surge de forma explícita numa narrativa de terceira pessoa, o escritor começa a preferir a criação de personagens que funcionem como vozes, libertas do poder do narrador: “Instead they prefer to create character as a ‘voice’, reporting his or her experience in his or her own words.”¹³⁶ Esta experiência tem como base vivências e comportamentos que podem ter origem, tanto no universo real do escritor, como no universo ficcional onde as personagens se movem.

Desenvolvida por Freud no início do século XX, a psicanálise foi um factor importante para que os interesses dos artistas em geral, e os dos escritores em particular, se virassem para o comportamento humano entendido à luz dessas teorias, o que veio reforçar a efectivação das narrativas de primeira pessoa. Foi Freud quem primeiro explicou que o comportamento se encontra submetido a vários tipos de condicionantes, sendo uma delas os motivos escondidos em espaços secretos da psique, não apenas dos observadores, mas também da consciência do próprio sujeito¹³⁷. Segundo Lodge, foi estimulante para as imaginações literárias o facto de as motivações conscientes e subconscientes serem responsáveis pelos comportamentos. Outra ideia inovadora foi o facto de, com Jung, se começar a perceber que há um Inconsciente colectivo que nos liga a estádios anteriores da nossa evolução, manifestando-se através dos arquétipos, dos mitos e das lendas, e que nos torna dependentes de inúmeros factores externos. Lodge cita Freud numa curiosa afirmação: ““The poets and philosophers before me discovered the unconscious. What I discovered was the scientific method the unconscious can be studied.””¹³⁸ Com a influência das teorias de Freud sobre o Inconsciente, começa a haver por parte dos escritores modernistas uma intenção cada vez mais forte de representarem o mais fielmente possível a “subjective consciousness”¹³⁹. Desta forma, os escritores começam a permitir que as suas narrativas sejam conduzidas, não por uma voz autoral, que assume o controlo da narrativa e da própria interioridade das personagens, mas pela voz interior da própria personagem, que é, como lhe chama Lodge, “[the] center of consciousness”¹⁴⁰.

Ao contrário do que anunciou Barthes, o escritor, ao continuar vivo no texto que produz, assume uma atitude libertadora em relação às suas personagens, assistindo à abertura de um novo caminho que lhe permite fragmentar-se, manifestando, desta forma, capacidade de se multiplicar por todas as suas personagens. Possuindo uma vida própria dentro da narrativa, estas vão revelando ao longo do texto o

¹³⁵ Ibidem, p. 57.

¹³⁶ Ibidem, p. 86.

¹³⁷ Ibidem, p. 58.

¹³⁸ Ibidem, p. 59.

¹³⁹ David Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 64.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 65.

seu estado psicológico pelo qual são, aparentemente, as únicas responsáveis. Esta estratégia narrativa é utilizada por Bret Easton Ellis no seu romance de estreia, *Less Than Zero* (1985), e em *Rules of Attraction* (1987), dando neste último origem a um caleidoscópio de pontos de vista. Estes, apresentados como se se tratassem de monólogos interiores, representam a consciência das várias personagens, vindo ao encontro da definição de David Lodge: “First-person, present tense narration is used in certain kinds of stream-of-consciousness fiction, where it is called interior monologue (...). It is also quite common in contemporary fiction written in a colloquial confessional mode.”¹⁴¹

Lodge esclarece ainda que, em termos de ficção, quando falamos de narrativas de primeira ou de terceira pessoa, estamos apenas a referir um método artificial para se conseguir um determinado efeito. Ao fazer uso deste método, o objectivo do escritor é, criando uma ilusão de realidade, dar credibilidade à história e exercer o seu poder sobre “the willing suspension of the reader’s disbelief, by modelling itself on the discourses of personal witness.”¹⁴² Esta *fé poética*¹⁴³, já referida por Coleridge no capítulo XIV da sua *Biographia Literaria* (1817), pode ser definida como a capacidade manifestada pelo leitor de suspender a vontade natural de duvidar dos referentes para os quais é remetido através da leitura. Tal capacidade permite-lhe entrar numa dimensão onde, tendo por princípio essa *fé poética*, se torna possível acreditar em todo o potencial imaginativo da ficção que o conduz a universos e realidades, os quais seriam, de outra forma, impossíveis de aceitar. A criação dessa ilusão é conseguida também com a necessidade manifestada pelo autor, através das diferentes personagens, de anunciar as suas preocupações como ser humano e social em relação ao mundo onde vive. Segundo Carlos Ceia, em *A Construção do Romance*, essa atitude pode tornar-se mais aprofundada se, para além dessas naturais preocupações, o escritor manifestar a necessidade de utilizar a palavra, a matéria-prima do seu trabalho, para reflectir sobre a própria escrita e sobre a profissão de escritor. Como refere Patrick O’Donnell, “doubly reflexive, self-critical fiction ponders the very conditions of its reflexivity as it, more specifically, raises questions about its *own* language, the substance and vehicle of its expression.”¹⁴⁴ Sendo assim, poderemos ter em conta o valor da própria palavra enquanto entidade. Recordando a perspectiva de Susan Sontag, em “The Aesthetics of Silence”, a palavra acaba sempre por remeter o escritor para uma realidade concreta¹⁴⁵, o que nos permite concluir do carácter duplo da própria matéria-prima do texto literário.

Procurando chegar à conclusão que não é possível separar o texto Gótico da personalidade dos seus autores, e tirando o escritor partido do papel ambivalente da palavra, torna-se pertinente citar

¹⁴¹ Ibidem, p. 35.

¹⁴² Ibidem, p. 87.

¹⁴³ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literária*, acedido a 20/12/07, em: <http://www.fullbooks.com/Biographia-Literaria4.html>.

¹⁴⁴ Patrick O’Donnell, *Passionate Doubts: Designs of Interpretation in Contemporary American Fiction*, p. 4.

¹⁴⁵ Susan Sontag, “The Aesthetics of Silence”. In *A Susan Sontag Reader*, p. 190.

ainda a perspectiva de Carlos Ceia. Como refere este crítico, se para Freud “o texto literário é um sintoma do escritor”¹⁴⁶, esse texto deixa reflectir os traumas de quem o escreveu, já que os escritores transportam os próprios dramas para os textos que produzem. Porém, e entrando neste ponto em diálogo com Brian Stonehill, Ceia conclui, após a análise de vários autores, que o romance “não tem que ser uma projecção dos actos vividos”, mas uma maneira de, através deles, criar um novo mundo tão verosímil como aquele em que o autor se encontra inserido¹⁴⁷. Esse mundo será de ficção, mas encontrar-se-á estreitamente ligado ao mundo real através desse elemento comum aos dois que é o escritor que, na óptica de David Lodge, acabará por não transmitir de forma pura o que se passa na sua mente, facto que vem colaborar na definição de ficção pós-modernista: um espaço onde tem lugar um mundo de paradoxos – “contradiction, discontinuity, randomness, transgression, excess, and short circuit.”¹⁴⁸

A ficção, seja ou não considerada pós-modernista é, assim, uma forma de mentir para, ao esconder o *Eu*, paradoxalmente desocultar algumas passagens da sua existência. Como refere Maria Antónia Lima em *Emoção Trágica e Impessoalidade na Poesia* (2003) “a palavra fingir, tal como mentir, implica uma forma de ocultação do ‘eu’, para que não seja sentida a sua presença como parte activa de um dado processo.”¹⁴⁹ Compreende-se, desta forma, que a incapacidade de gerir determinadas memórias, causadoras de angústia e terror, leve os escritores ao conflito interno e à fragmentação da personalidade. Assim sendo, a utilização das personagens e dos subtemas inerentes ao Gótico têm dois objectivos fundamentais: a libertação das energias violentas por parte do próprio autor que comporta, de acordo com Joseph Gixti, “an irrational beast within”¹⁵⁰, e a uma reflexão sobre o processo criativo em geral e, de uma forma mais particular, sobre o escritor enquanto tal, numa atitude de auto-reflexividade e auto-conhecimento. Sobre esta questão, o autor de *Terrors of Uncertainty* refere o seguinte: “Arguments about the need for ‘cathartic release’ of aggressive impulses have frequently been used to justify some very disturbing fictional and not-so-fictional elaborations of sadistic violence.”¹⁵¹ Logo, para além de utilizar a palavra a fim de reflectir sobre o acto da escrita, o escritor encontra a maneira mais legítima de, à imagem de Stephen King, libertar os monstros que nele habitam, sem correr o risco de cumprir pena de prisão. Esta análise vem na linha de uma proposta de reflexão sobre o processo criativo da autoria de Gilbert Sorrentino, ao referir que “we see the poet recognize the fact that his poems come from some ‘other’ part of him, and are produced

¹⁴⁶ Carlos Ceia, *A Construção do Romance*, p. 78.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 79.

¹⁴⁸ Apud Gordon E. Slethaug, *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, p. 28.

¹⁴⁹ Maria Antónia Lima, *Emoção Trágica e Impessoalidade na Poesia*, p. 149.

¹⁵⁰ Joseph Gixti, *Terrors of Uncertainty*, p. 85.

¹⁵¹ Ibidem, p. 106.

with the aid of some power which he does not normally possess.”¹⁵² Nesta perspectiva de Sorrentino em “The Art of Creation and its Artifact” (1999), notamos a passagem do escritor para uma dimensão diferente, manobra facilitadora da produção literária só concretizável através de uma espécie de transe quase psicótico. No entanto, o crítico sublinha que, ao contrário dos verdadeiros psicóticos, o artista não permanece nesse estado mais do que o tempo necessário, pois ele, sem nunca perder os pontos de referência do real, “can will his return from the state in which the psychotic is helplessly trapped.”¹⁵³

Através da utilização de “some ‘other’ part of him”, um outro ser que não ele, o escritor é, assim, capaz de escrever sobre os outros, estando simultaneamente a escrever sobre si próprio. Em *On Writing*, Stephen King chama-lhe, com alguma ironia, “the part of me that writes the stories”¹⁵⁴. É decerto aquilo a que James Trefil, citado por David Lodge, refere como “a self that looks out at the world from somewhere inside my skull”¹⁵⁵, e a que Ellis chama o pequeno escritor que habita a sua mente¹⁵⁶. Contudo, como nos diz Lodge, e devido ao carácter ambivalente da palavra, como escreveu Susan Sontag, não se torna fácil, a partir do texto, definir exactamente onde termina a auto-referencialidade e começa a ficção. É neste ponto que o romance “plays a typical postmodernist game with the reader in this respect”¹⁵⁷, tal como é comprovado por Paul Auster nas suas ficções. É natural que Cynthia Ozick considere no seu livro *Portrait of the Artist as a Bad Character* (1996) que os escritores de ficção sejam, por deformação profissional, mentirosos e usurpadores de emoções e até de vidas, visto que chegam a transpor para os seus romances personagens retiradas de figuras reais, elementos do seu círculo familiar ou de amizades: “Novelists invent, deceive, exaggerate, and impersonate for several hours every day, and frequently on the weekend. Through the creation of bad souls they enter the demonic as a matter of course.”¹⁵⁸ O autor encontra-se cada vez mais envolvido nas suas produções, sejam elas de carácter assumidamente autobiográfico ou, negando essa característica, surgindo como um espaço de reflexão e de encontro do escritor consigo próprio, através dos seus Duplos. Acrescenta aquela autora que escritores como Kafka “use themselves up in their fables, sinew by sinew. They are not in the world at all, or, if for a time they seem to be, it is only a simulacrum of a social being, and another lie.”¹⁵⁹ Há, assim, uma entrega total e absoluta do escritor à obra que se encontra a produzir. Por seu turno, esta absorve, de forma transgressiva e vampiresca, o que ele, como ser humano, tem de real, quer física quer emocionalmente.

¹⁵² Gilbert Sorrentino, “The Art of Creation and its Artifact”. In *The review of contemporary fiction*, Vol. XIX, n.º 3, pp. 12 e 13.

¹⁵³ Ibidem, p. 13.

¹⁵⁴ Stephen King, *On Writing*, p. 96.

¹⁵⁵ Apud David Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 8.

¹⁵⁶ Apud Robert Birnbaum, acedido em 20/06/07, em:

http://www.themorningnews.org/archives/birnbaum_v/bret_easton_ellis.php.

¹⁵⁷ David Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 21.

¹⁵⁸ Cynthia Ozick, “Portrait of the Artist as a Bad Character”. In *Portrait of the Artist as a Bad Character and Other Essays on Writing*, p. 93.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 95.

Já em Poe se observa a característica do texto Gótico de absorver para as suas páginas tudo o que vive em seu redor, questão que nos é apresentada de forma metafórica em “The Oval Portrait”. Nesta *short story*, como adiante explicaremos com mais pormenor, o retrato de uma bela mulher vai, aos poucos, por acção do artista, substituindo a mulher real, que acaba por sucumbir. A escolha deste exemplo na literatura de Poe prende-se com um duplo objectivo. O primeiro, já definido, encontra-se ligado à energia que o artista transmite à sua obra, enchendo-a de vida, e o segundo tem ligação ao carácter de auto-reflexividade com que o texto é apresentado. É aqui que se encontra uma das características da sua obra que faz de Poe um autor moderno. Essa atitude reside na forma como projecta nas suas histórias os seus próprios terrores, devido ao facto de atravessar pessoalmente momentos de enorme sofrimento psíquico. Consequentemente, as suas personagens poderão ser entendidas como projecções da sua mente, visto o escritor ser um indivíduo que se transcende a si próprio negativamente, devido às obsessões que o atormentam relacionadas com a morte e a loucura. Seguindo esta perspectiva, Brian Docherty conclui em *American Horror Fiction: from Brockden Brown to Stephen King* (1990) que Poe introduziu algo novo na literatura Gótica, sendo considerado muitas vezes “an autobiographical writer, dramatising the workings of his own inner psychology, as if Roderick Usher was a representation of Poe himself.”¹⁶⁰ Poe viveu os conflitos, as dúvidas e o sofrimento com que construiu psicologicamente as personagens, em cenários que revelavam, de acordo com David Grantz, “the impending psychic collapse of his main character – himself.”¹⁶¹ Assim, somos levados a considerar que o lado negativo da psique das personagens de Poe e a sua consequente desintegração mental podem ser variantes de uma mesma história, que reflecte o sofrimento do autor provocado pelo terror de ter de lidar com a sua própria mente em desagregação. Essas personagens são também projecções do conflito entre Consciente e Inconsciente, entre Razão e Emoção, uma luta que ele próprio sentiu, num esforço de, através da sua ficção meticulosa e da expressão intelectualizada das suas próprias emoções, controlar a fragmentação de que foi vítima.

Revelada no seu ensaio “The Philosophy of Composition”, essa forma metódica, baseada mais na razão do que na emoção, servirá para atribuir ao acto da escrita origens verdadeiramente credíveis. Na perspectiva de Poe, e como já referimos neste capítulo, nada na escrita deve ser feito ao acaso. Antes de começar a escrever, o autor de determinado texto de ficção deve definir o efeito que quer produzir e, só depois, seleccionar os instrumentos para criar aquilo a que chama a Unidade de Efeito, constituída pelo tom, tema, cenários e enredo. Uma das preocupações do escritor deve ser “the choice of an impression, or effect, to be conveyed.”¹⁶² É natural que, em vez de colocar a emoção ao serviço da palavra, o autor proceda de modo contrário, obrigando a emoção a ser representada pela palavra

¹⁶⁰ Brian Docherty, *American Horror Fiction: from Brockden Brown to Stephen King*, p. 3.

¹⁶¹ David Grantz, “A Fissure of Mind: The Primal Origins of Poe’s Doppelgänger as Reflected in Roderick Usher”, acedido em 25/10/06, em: <http://www.poedecoder.com/essays/fissure>.

¹⁶² Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Composition”. In *Edgar Allan Poe Selected Writings*, p. 483.

certa e no contexto adequado, para produzir o efeito pensado de antemão, num plano bem elaborado: “Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before anything be attempted with the pen.”¹⁶³ Para ilustrar a sua teoria, apresenta o poema “The Raven” como *case study*, procurando provar que o texto nada deve à inspiração, antes sendo um rigoroso “mathematical problem”¹⁶⁴, assegurando que cada elemento do poema deve ter o seu objectivo concreto.

O processo criativo de Poe, ainda que exposto e analisado com ironia naquele ensaio, vai estar contaminado pela negatividade e pelo sofrimento do próprio autor que o utilizará como ferramenta para extrair desse “doloroso processo de criação um enorme entusiasmo e humor”, que lhe vai permitir não fugir da tragédia mas enfrentá-la com emoção¹⁶⁵. Fugir à tragédia significaria um afastamento do autor em relação à sua própria arte e, por isso, uma negação da sua capacidade criativa, já que esta está intimamente ligada ao trágico. H. P. Lovecraft confirma estas conclusões, num ensaio dedicado a Poe, incluído no seu livro *Supernatural Horror in Literature* (1927), dizendo acreditar que o escritor, cuja mente esteve sempre próxima do terror e da decadência¹⁶⁶, transporta para os textos a sua própria infelicidade. Ao estudar a mente humana, foi através dos seus textos que Poe manifestou a necessidade de entender as fontes do seu próprio terror e o paradoxal funcionamento da mente, sempre habitada por sentimentos contraditórios. Lovecraft termina o capítulo sobre este autor, manifestando a certeza do paralelismo entre as personagens atormentadas de Poe e a vida do escritor: “More particular qualities appear to be derived from the psychology of Poe himself, who certainly possessed much of the depression, sensitiveness, mad aspiration, loneliness, and extravagant freakishness which he attributes to his haughty and solitary victims of Fate.”¹⁶⁷

Tratando-se de obras com carácter auto-reflexivo, o escritor tenta, através das histórias e das personagens que cria, reflectir sobre o que o aterroriza ou fascina, incluindo o seu próprio acto de criação, os seus limites, fronteiras, desvios e transgressões. Ao projectar nas suas personagens aquilo que o atormenta, Poe é, para Maria Antónia Lima, “o artista da sua própria perversidade, para quem o mal nunca deixou de ser sedutor”¹⁶⁸ e que, como escritor, encontra na literatura que produz uma forma de alívio para os seus medos, um meio estético de legitimar os seus mais profundos e secretos desejos. Vindo ao encontro desta nossa perspectiva, Grantz acredita que o medo explorado pelo escritor tinha sobretudo a ver com os seus terrores pessoais, servindo a escrita como terapia para os seus próprios

¹⁶³ Ibidem, p. 480.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 482.

¹⁶⁵ Maria Antónia Lima, *Emoção Trágica e Impessoalidade na Poesia*, p. 149.

¹⁶⁶ H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, p. 57.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 59.

¹⁶⁸ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. II, p. 276.

sofrimentos: “The pertinent issue in Poe becomes the origins for the terrors of the soul, specifically of *his* soul.”¹⁶⁹

Ao conceber um universo paralelo, o escritor cria, especialmente para si, uma forma de encontrar explicação para os temas que necessita de ver melhor esclarecidos, aprofundados, criticados e desocultados, não conseguindo esconder-se completamente por detrás dos textos que produz. Dando consistência a esta ideia, Bret Easton Ellis vai, nos seus primeiros cinco romances, criar personagens que, podendo ser interpretadas como o seu alter-ego, dificilmente alcançariam esse estatuto como a personagem central de *Lunar Park*. Nesta sua sexta produção literária, o autor expõe-se perante os leitores através da criação de uma personagem com o seu nome e com a sua profissão. O primeiro capítulo, *The Beginnings*, é uma narrativa autobiográfica com a intenção de levar o leitor a acreditar que tudo o que vai ler a seguir é a mais pura verdade. Mas essa opção será, como é natural, única e exclusivamente da responsabilidade do leitor. Embora a atribuição do seu nome à personagem tenha obedecido a critérios menos científicos, como este viria a revelar numa entrevista¹⁷⁰, a questão estava lançada: seria *Lunar Park* uma autobiografia, um divertido exercício de exorcismo ou uma exaustiva utilização irónica do Duplo? É um momento de profunda perversidade quando a personagem do detective Donald Kimball pergunta a Ellis-personagem: “You’re not a fictional character, are you, Mr. Ellis?”¹⁷¹ É esta a grande questão transversal a toda a narrativa.

A resposta que Ellis habitualmente dá às perguntas sobre a confusão que poderá existir entre a sua ficção e a sua vida – “my fictional world and my personal life are two distinct entities”¹⁷² – foi substituída por outra, após a publicação do romance em que afirma: “*Lunar Park* is the most personal book I’ve written”¹⁷³ No entanto, não é coerente nas suas respostas e, numa outra entrevista, acabou por fazer uma afirmação totalmente contraditória: “The narrator wasn’t Bret Easton Ellis, it was someone very much like him and had a lot of similarities to him and had the same career trajectory and had written a novel about a serial killer.”¹⁷⁴ Esta história, um produto literário que é o resultado da

¹⁶⁹David Grantz, “The Stricken Eagle: Women In Poe”, acedido em 20/07/07, em: <http://www.poedecoder.com/essays/eagle/>.

¹⁷⁰ Nessa entrevista a R. Birnbaum, Bret Easton Ellis revela a forma accidental como a personagem recebeu o seu nome: “I had a bunch of different names for this narrator—one was going to be Dale Fisher. And that was what I was going to stick with. I don’t know why. And then I was stuck in the summer of 2000. I don’t know why I was stuck and the little writer I have in my head, who is very reckless and impulsive says, ‘Make him Bret Easton Ellis. Make him Bret Easton Ellis. You are basically dealing with so much personal stuff in this book, go ahead and do it. See what happens.’ And then I changed it and realized there were some technical things that needed to be done. I was reinspired and it ended up being great fun.” Acedido em 20/06/07, em:

http://www.themorningnews.org/archives/birnbaum_v/bret_easton_ellis.php.

¹⁷¹ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 124.

¹⁷² Bret Easton Ellis, *Barnes and Noble Chat Transcript* (13/06/1998), acedido em 10/05/07, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/bnchat1.html>.

¹⁷³ Bret Easton Ellis, “Not an Exit”, a Bret Easton Ellis Celeblog, acedido em 23/05/07, em: http://www.notanexit.net/past/lunar_park_movie/.

¹⁷⁴ Robert Birnbaum, acedido em 20/06/07, em:

http://www.themorningnews.org/archives/birnbaum_v/bret_easton_ellis.php.

amalgama entre uma autobiografia e um conjunto de invenções, é apresentada desta forma ao leitor e será este a decidir no que acreditar, sem saber objectivamente se quem escreveu a história foi Bret Easton Ellis, o escritor, se o pequeno escritor, “very reckless and impulsive”¹⁷⁵, que vive dentro da sua mente.

Para além de se revelar um texto onde Ellis manifesta uma constante auto-referencialidade e alteridade, este último romance é também uma reflexão sobre a escrita ficcional em geral e sobre o processo criativo de Ellis em particular. Exemplo disso, e em diálogo com Paul Auster, é a forma como o escritor estrutura a história, de modo a permitir que personagens meramente ficcionais, presentes em livros escritos anteriormente, continuem a existir noutros universos literários: o detective Donald Kimball, investigador dos crimes de Bateman em *American Psycho*, interage com o escritor-personagem em *Lunar Park*. Este tem o nome de Bret Easton Ellis e, tal como o escritor, escreveu o polémico romance perseguido pela crítica e por algumas sectores da sociedade, devido à violência e crueza das descrições. Este exercício de transtextualidade revela-se igualmente uma marca de auto-referencialidade, na medida em que há uma referência directa a outros textos de Ellis, bem como transferência de personagens de umas histórias para outras. Cria-se, desta forma, uma teia de relações intertextuais, promovendo, ao mesmo tempo, a existência de uma homogeneidade e coerência, prática que se torna habitual no decorrer da sua produção literária. Integrado na definição de transtextualidade de Gérard Genette¹⁷⁶, Ellis produz textos a partir dos seus próprios textos, criando com algumas das personagens uma relação de perseguidor – perseguido, como se elas (per)seguissem o escritor de obra para obra. Para além do aparecimento recorrente das mesmas personagens em romances diferentes, Ellis desenvolve a temática do *regresso do reprimido*, elemento igualmente presente na ficção de Poe, e que acompanha a literatura Americana desde Hawthorne até aos nossos dias. O conjunto de técnicas narrativas e, simultaneamente, de auto-referencialidade, inerente ao processo criativo de Ellis, permite-nos concluir que as histórias são *corpus* construídos, em cuja estruturação podem ser utilizadas as estratégias mais diversas. Uma delas, também na tradição de Poe, é a criação de personagens que sirvam como ponto de partida para uma reflexão sobre a forma como a criatividade é efectuada através da palavra numa folha de papel.

Ainda na tradição das narrativas de Poe, o elemento Gótico presente nas histórias de Ellis e, principalmente, em *Lunar Park*, é também concretizado através de ambientes provocadores de medo e ansiedade, “where terror is a pervasive tormentor of the senses”¹⁷⁷. Em *Lunar Park*, Ellis utiliza ainda outros elementos caracterizadores do género Gótico a que Richard Devetak se refere como: “violent

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Gérard

d Genette, *Palimpsestes – La Littérature au Second Degré*, pp. 7-8.

¹⁷⁷ Richard Devetak, “The Gothic scene of international relations: ghosts, monsters, terror and the sublime after September 11”. In *Review of International Studies*.

and cruel forces [that] haunt and terrorise the civilised, human world (...), haunted houses, ghosts, monsters, and the ‘undead’.”¹⁷⁸ Estes dados levam-nos a reflectir sobre a sociedade em geral, sobre a América do século XXI e, de uma forma mais particular, sobre os monstros que habitam dentro do escritor, das suas personagens e também dentro nós.

Em relação ao perfil das personagens do universo elliano, estas são jovens estudantes (*Less Than Zero*, *The Rules of Attraction*, *The Informers*), *yuppies* endinheirados (*American Psycho*), modelos, actores e escritores (*Glamorama* e *Lunar Park*), que mostram ser, através de concretizações diferentes, personagens perturbadas, com comportamentos desviantes, que se movimentam em contextos caóticos de transgressão e de perversão social e sexual. A utilização dessas personagens como narradores das suas próprias histórias confere-lhes uma posição de proximidade e um estatuto de grande intimidade com o leitor. Desta forma, o leitor encara-as como fiáveis em relação aos acontecimentos que narram, havendo a possibilidade de cada uma delas ser entendida como uma extensão, um alter-ego ou um Duplo do próprio escritor, tendo como base a sua vida e, sobretudo, as suas experiências mais negativas. No romance *American Psycho*, Ellis cria um tipo de personagem com comportamentos ambivalentes, produto de uma profunda duplicidade, que provoca no leitor constantes sentimentos de terror: as descrições das cenas de violência, de crime e violação são fortíssimas, cruas, realistas, e a personagem Patrick Bateman é a prova de que nenhum cidadão está acima de qualquer suspeita. A utilização do narrador de primeira pessoa é, neste caso concreto, a estratégia ideal para provocar na mente do leitor a suposição de que Bateman é o porta-voz do autor.

A reflexão sobre o próprio acto criativo, sobre a atitude perante a obra criada ou em plena criação, e a assunção do texto ao serviço da consciência do indivíduo foram necessidades manifestadas pelos textos modernistas e pós-modernistas, com o propósito de objectivar, através da literatura, o caos que domina a “era da paranóia”. Noam Chomsky, citado por David Lodge, afirmou: “‘It is quite possible (...) that we will always learn more about human life and personality from novels than from scientific psychology.’”¹⁷⁹

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Apud David Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 10.

3. O Tema do Duplo na Ficção Gótica

O senhor Goliádkin quis gritar mas não conseguiu; quis protestar mas não teve forças. O cabelo pôs-se-lhe em pé, os joelhos dobraram-se-lhe de terror. De resto, tinha razões para tal. O senhor Goliádkin reconheceu categoricamente o seu amigo nocturno. O seu amigo nocturno mais não era do que ele próprio – o próprio senhor Goliádkin, outro senhor Goliádkin, mas absolutamente igual a ele – numa palavra, o que se chama um duplo dele, em todos os sentidos.¹⁸⁰

Fiódor Dostoiévski, *O Duplo*

It is our human condition to struggle against the dark demons.¹⁸¹

Robert I. Simon, *Bad Men Do What Good Men Dream*

Como temos vindo a verificar, a temática do Duplo insere-se no género Gótico, baseada na permanente insegurança devida à existência do Outro, entidade cuja presença ameaçadora põe em causa a estabilidade do *Eu*. Essa luta entre entidades opostas e incompatíveis, um dos fundamentos deste género literário, inclui nesse tipo de duplicidade a divisão do próprio sujeito. Partindo de uma situação hipotética, se encontrássemos alguém igual a nós, o nosso Duplo, aceitaríamos pacificamente

¹⁸⁰ Fiódor Dostoiévski, *O Duplo*, p. 48.

¹⁸¹ Robert I. Simon, *Bad Men Do What Good Men Dream*, p. 324.

essa existência, ao vermos nele uma perversa utilidade. Nesta circunstância, seria improvável manifestarmos o nosso sentimento de insegurança e terror provocados pela possível perda da nossa identidade. Ao invés, aceitá-lo-íamos para que nos substituísse na consecução de tarefas que menos nos agradassem ou, num plano puramente psicopatológico, para cometer as infracções mais horrendas e abjectas, que nós, à luz da razão e da moral, condenamos e não teríamos coragem de levar a cabo. David Punter remete-nos para essa questão no primeiro capítulo de *Gothic Pathologies* (1998), quando refere: “What it would be like to have at one’s service a double for whose actions we are not responsible and who, we know, might at any moment proclaim him or herself ruler of the house.”¹⁸² Ao apresentar esta problemática, Punter entra em diálogo com o psiquiatra Robert I. Simon, que procurou mostrar o lado mais negro do comportamento humano, no seu estudo *Bad Men Do What Good Men Dream* (1996). Simon afirma a determinada altura: “I am absolutely convinced that there is no great gulf between the mental life of the common criminal and of the everyday, upright citizen. The dark side exists in all of us. There is no ‘we-they’ dichotomy between the good citizens, the ‘we’, and the criminals, the ‘they’.”¹⁸³

Robert Simon conclui que a diferença entre os bons e os maus cidadãos não se baseia no tipo de pessoa, nem pode ser medida em género, mas sim em grau e também na capacidade que os maus possuem para transformar os impulsos negros em acções negras, actividade a que os bons não se querem dedicar. Embora o nosso possível Duplo possa praticar crimes a nosso gosto, existe uma clara ambivalência, quando este se transforma, para grande contrariedade nossa, no regulador do nosso destino. Transportando esta questão para a ficção literária, podemos afirmar que o escritor sente necessidade de, através da ficção Gótica, encontrar uma forma de terapia pessoal que lhe possibilite, como afirma Maria Antónia Lima, “o efeito catártico de satisfação e libertação que se segue à descarga de tensão resultante da acumulação de impulsos destrutivos em estado de repressão.”¹⁸⁴ Então, e em consonância com Joseph Gixti, podemos concordar que a escrita é um meio socialmente aceitável para libertar os impulsos destruidores contidos na mente do escritor: “It is possible to give vent to aggressive or even destructive impulses in safe and socially acceptable outlets.”¹⁸⁵ Para uma existência saudável, conclui Gixti em *Terrors of Uncertainty*, é importante um equilíbrio entre “innate (and largely ‘primitive’) impulses and the restrictions imposed by social constraints.”¹⁸⁶ São estes impulsos primitivos que o escritor confia às suas personagens para que elas cometam as infracções que o autor não pode levar a cabo. Sendo uma forma de ultrapassar essas limitações sociais, fronteiras resistentes e igualmente ameaçadoras, a criação de Duplos na ficção Gótica integra também as características das

¹⁸² David Punter, *Gothic Pathologies*, pp. 17-18.

¹⁸³ Robert I. Simon, *Bad Men Do What Good Men Dream*, p. 2.

¹⁸⁴ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. I, p. 46.

¹⁸⁵ Joseph Gixti, *Terrors of Uncertainty*, p. 85.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 80.

obras literárias do modo Gótico, por ser este tipo de criação literária uma das consequências de uma escrita de excessos. As personagens, perseguidas por terrores inconcebíveis são, na sua maioria, alienadas, seres fragmentados, “divided from themselves”¹⁸⁷, e sem capacidade para controlarem os seus instintos mais primários, confundindo realidade e imaginação, sem, por vezes, terem consciência dos limites de uma e de outra. Nesta linha de comportamento, devemos referir a personagem Patrick Bateman, o psicopata de *American Psycho*, cujos actos profundamente ambivalentes serão objecto de análise noutro capítulo.

3.1. O Escritor, o Artista e o Vilão na Ficção Gótica

Ainda no século XIX, com as drásticas mudanças económicas, profissionais e sociais operadas pelos novos métodos de produção, o indivíduo, a sua vida e a sua sobrevivência deixam de depender apenas dele, passando a estar sujeitas a alguns factores que este, por vezes, não entende e, por isso, não domina. Está aberto caminho aos comportamentos paranóicos, provocados pela insegurança e pelo medo, sendo difícil compreender o que é inexplicável, tabu ou irracional. Este tipo de atitude prolonga-se durante os séculos XIX e XX, sendo este último a era dos psicopatas mais extraordinários e perturbadores que a ficção e a realidade alguma vez puderam conceber.

Fred Botting aponta o insucesso da Revolução Francesa como causa da alienação por parte dos heróis das narrativas góticas que, nas grandes cidades, vivem rodeados de pessoas mas que se sentem, paradoxalmente, perdidos e solitários, a um passo de cometerem o primeiro crime. O vilão dessas narrativas pode ser, tal como o escritor, uma vítima de forças sinistras que não compreende e que, por esse motivo, não consegue controlar. Botting refere que

without an adequate social framework to sustain a sense of identity, the wanderer encounters the new form of the Gothic ghost, the double or shadow of himself. An uncanny figure of horror, the double presents a limit that cannot be overcome, the representation of an internal and irreparable division in the individual psyche.¹⁸⁸

É frequente a comparação do vilão com o artista, tal como fez Thomas De Quincey no ensaio “On Murder Considered as one of the Fine Arts” (1827): “Practice and theory must advance *pari*

¹⁸⁷ Fred Botting, *Gothic*, p. 12.

¹⁸⁸ Fred Botting, *Gothic*, p. 93.

passu. People begin to see that something more goes to the composition of a fine murder than two blockheads to kill and to be killed – a knife – a purse – and a dark lane.”¹⁸⁹ Para De Quincey, quando a execução de um crime deixa de ser uma obra do acaso, mas é concretizada com base num plano, com o rigor e o requinte próprios de um artista na criação da sua obra-prima, a ficção Gótica assume e reforça a sua natureza paradoxal, ao conciliar “terrible horrors with great art”¹⁹⁰, sempre numa prática de profunda reflexão sobre o processo criativo.

No artigo “Evil Writers: the obsessive effect of gothic writing”, Maria Antónia Lima refere-se ao exercício perverso da criatividade e à possibilidade de identificação entre o escritor e o vilão: “Author and villain can be different versions of the same figure: the outsider in a hostile and incomprehensible world, the self-portrait of the Romantic artist.”¹⁹¹ Esta projecção é encontrada por David Punter em Shelley e em Stevenson, como refere aquele crítico em *The Literature of Terror* (1978): “The monster is the creature, the embodiment of Frankenstein’s desire, just as Hyde is the desire-creature of Doctor Jekyll.”¹⁹² Estes laços, que ligam o escritor à obra criada ou às personagens das suas narrativas, revelam a necessidade que este tem de conhecer-se a si próprio, assim como ao seu acto criativo que transforma uma página em branco num espaço onde personagens monstruosas, nascidas do próprio acto da escrita, vivem as experiências mais perturbadoras. Presentes na mente do escritor, estas personagens acabam por soltar-se durante o processo criativo do autor, assolado por crises existenciais provocadas pelo conteúdo da sua escrita e, muitas vezes, pela sua vida pessoal. O revelar dos problemas, das dúvidas e até das perturbações de cariz psicológico é, tal como referiu Grixti, a libertação do animal que vive dentro de si¹⁹³. Essas inquietações são projectadas nas personagens negativas que protagonizam as suas histórias, dificilmente entendidas pelo leitor como um gesto voluntário de autobiografia. A relação quase secreta que sempre tem existido entre o escritor de ficção Gótica e as personagens negativas que cria concretiza-se e aprofunda-se, porque é através das personagens mais perversas que o autor projecta as suas crises criativas ou existenciais.

Por outro lado, pela sua profissão e pela intensidade intelectual do seu trabalho, os escritores acabam por sofrer uma fragmentação devido à extrema proximidade que existe, e que sentem necessidade de cultivar, entre eles próprios e essas personagens. São prova de tal situação os protagonistas-narradores em contos de Poe como, por exemplo, em “William Wilson”, “The Cask of Amontillado” (1846), “The Black Cat” (1843), “The Tell-Tale Heart” (1843) e no incontornável “Imp of the Perverse” (1845), entre outros. Na tradição da intensa ligação entre inventor e monstro, a

¹⁸⁹ Thomas De Quincey, “On Murder Considered as one of the Fine Arts”. In *The Confessions of an English Opium-Eater and Other Essays*, p. 263.

¹⁹⁰ Maria Antónia Lima, “The Art of Terror: some artistic references in Gothic Literature”. In *Olhares e Escritas*, p. 85.

¹⁹¹ Maria Antónia Lima, “Evil Writers: the Obsessive Effect of Gothic Writing”, acedido a 10/10/07, em: <http://www.wickedness.net/Evil/Evil%208/s11.html>.

¹⁹² David Punter, *The Literature of Terror*, p. 126.

¹⁹³ Joseph Grixti, *Terrors of Uncertainty*, p. 85.

empatia entre o escritor e uma personagem plena de negritude pode justificar-se por ambos terem como motivação (o primeiro para a escrita e o segundo para o crime) a mesma insatisfação e ansiedade perante a existência. A página em branco diante do escritor pode transformar-se, como acontece com a personagem Jack Torrance em *The Shining* (1977), numa irreprimível vontade de cometer os crimes mais bárbaros. Ainda em “Evil Writers: the Obsessive Effect of Gothic Writing”, Maria Antónia Lima observou que “this dangerous proximity between writer and his villain happens, because the same identity crisis or obsession, that takes a criminal to kill or to develop perverse behaviours, is often originated from the same existential emptiness and anxiety that lead the author to write.”¹⁹⁴

Como já referimos, esta aproximação entre o escritor e o psicopata leva-nos a incluir nesta comparação não só o escritor, mas o artista em geral, muitas vezes utilizado por aquele como personagem das suas histórias. Desta forma, esse artista permitirá ao autor desenvolver a história, transformando-a numa metaficção com processos eficazes e aparentemente insuspeitos de auto-referência. Este paralelismo entre o escritor de narrativas góticas e as suas personagens psicopatas é também assumido por Stephen King que, numa entrevista à revista *Playboy*, em Junho de 1983, referiu: “Writing is necessary for my sanity. As a writer, I can externalize my fears and insecurities and night terrors on paper.”¹⁹⁵ O seu processador de texto, acrescenta o escritor, tem a mesma função de uma espingarda com mira telescópica. Com o processador, o autor resolve as questões com os seus demónios de forma aparentemente civilizada, sem recorrer a psiquiatras e sem correr o risco de enfrentar uma pena de prisão ou a condenação da sociedade.

[When asked ‘Where do you think you’d be today without your writing talent?’] ‘I might very well have ended up there in the Texas tower with Charlie Whitman, working out my demons with a high-powered telescopic rifle instead of a word processor. I mean, I *know* that guy Whitman. My writing has kept me out of that tower.’¹⁹⁶

King veria esta sua posição partilhada por uma escritora italiana, autora de *Tive de o Matar*, um romance onde conta a história de uma mulher que assassina o marido, publicado em Portugal, em Novembro de 2007. Em perfeito diálogo com a explicação de King, Romana Petri afirma, numa entrevista ao jornal *Diário de Notícias*, que os escritores escrevem para não matar. Quase no final da conversa com a jornalista, a autora confessa que, embora seja pacífica, possui “um lado violento e furioso que, por vezes, desponta.” E termina a entrevista de maneira perturbadora com a afirmação: “Há momentos em que sentimos desejo de matar.”¹⁹⁷ Nesta linha de pensamento, compreende-se que

¹⁹⁴ Maria Antónia Lima, “Evil Writers: the Obsessive Effect of Gothic Writing”, acedido a 10/10/07, em: <http://www.wickedness.net/Evil/Evil%208/s11.html>.

¹⁹⁵ Stephen King, “The Playboy Interview”. In *The Stephen King Companion*, p. 36.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 36.

¹⁹⁷ Entrevista de Ana Marques Gastão a Romana Petri (09/07/2007), acedido em 11/10/07, em: http://dn.sapo.pt/2007/10/09/artes/escrevemos_para_ter_matar.html.

Hannibal Lecter, por exemplo, seja considerado um dos mais fascinantes psicopatas ficcionais da actualidade. Tendo aparecido pela primeira vez em *The Silence of the Lambs* (1988), esta personagem, saída da mente de Thomas Harris, possui um perfil tão notável quanto perturbador. Lecter, psiquiatra, capaz dos crimes mais abjectos, é um indivíduo com uma capacidade intelectual fora de comum, profundamente culto, admirador e conhecedor das belas artes, pintor e músico. No artigo “The Art of Terror: some artistic references in Gothic Literature” (2005), Maria Antónia Lima resume o perfil de Lecter deste modo: “[He] is at the same time an artist and a criminal, a sensitive man and a monster.”¹⁹⁸ Hannibal Lecter é, segundo Maggie Kilgour “a version of the gothic mad scientist who contains elements of his ancestors, Frankenstein, Dr. Jekyll, Dr. Moreau.”¹⁹⁹ Ao viver nesta ambivalência inexplicável, a personagem de Harris torna-se capaz de uma das maiores atrocidades que o ser humano poderá cometer: alimentar-se da carne do seu semelhante. O rigor com que planifica e executa os seus crimes torna-o num verdadeiro mestre, num artista, e os seus actos transgressivos acabam por ser comparados a uma obra de arte. A duplicidade patente na personalidade destes criminosos/artistas, consequência de uma desintegração psíquica, na tradição de personagens de Poe e Hawthorne, leva-os, ainda segundo Maria Antónia Lima, em “Perversity as one of the Fine Arts: creative acts of destruction in some gothic novels” (2005), “to play the role of creators and destroyers, artists and murderers, heroes and villains.”²⁰⁰

Verena-Susanna Nungesser refere-se ao perverso *serial killer*, imortalizado em 1991 por Anthony Hopkins, no filme homónimo de Jonathan Demme, como o criminoso “who turned out to be possibly the most fascinating killer of film-history – extremely intelligent, witty, and charismatic. He makes the impossible possible.”²⁰¹ Tal facto acontece, porque Lecter consegue racionalmente que as suas personalidades, de psiquiatra e de psicopata, convivam na mesma mente, sem conflitos. Fazendo uma ligação da ficção com a realidade actual, Nungesser aponta os casos recentes de Marc Dutroux, o *serial killer* belga, e o do Canibal de Rotenburg²⁰², sublinhando a ideia de que os criminosos deste tipo, não sendo uma invenção da sociedade contemporânea, encontraram agora formas mais eficazes de dar largas aos seus impulsos destruidores, o que é possível confirmar cada vez com mais frequência.

¹⁹⁸ Maria Antónia Lima, “The Art of Terror: some artistic references in Gothic Literature”. In *Olhares e Escritas*, p. 85

¹⁹⁹ Maggie Kilgour, “Dr. Frankenstein Meets Dr. Freud”. In *American Gothic – New Intervention in a National Narrative*, p. 42.

²⁰⁰ Maria Antónia Lima, “Perversity as one of the Fine Arts: creative acts of destruction in some gothic novels”. (Nov. 2005).

²⁰¹ Verena-Susanna Nungesser, “From Bluebird and The Robber Bridegroom to Buffalo Bill and Hannibal the Cannibal: A look at two Recurring Characters in Art”, acedido em 20/10/07, em: <http://www.inter-disciplinary.net/publishing/idp/eBooks/Monsters%202.1rev.pdf>.

²⁰² O Canibal de Rotenburg foi preso e condenado depois de a polícia ter descoberto em sua casa, em Dezembro de 2002, “quilos de carne humana no fundo duplo de um congelador”. (...) Foram encontrados também os restos mortais de Bernd Jürgen, engenheiro berlinense que manifestara o desejo de ser morto e comido por Armin Meiwes. Acedido em 04/01/08, em: <http://www.correiomanha.pt/noticia.asp?idCanal=91&id=76320>.

A morte associada à arte, como é mostrada em *The Silence of the Lambs*, pode estar relacionada não apenas com o homicídio mas também com o suicídio. Muito recentemente, no cinema, o estudante de pintura Henry Lethem, personagem do filme *Stay* (2005), refere com frequência o nome de um pintor que o influencia profundamente: Tristan Reveur. Lethem quer imitar a morte prematura de Reveur, por suicídio, na Ponte de Brooklyn, procurando aplicar fervorosamente, tanto à sua vida como à sua morte, duas das máximas daquele artista: “Bad art is more tragically beautiful than good art 'cause it documents human failure”²⁰³ e “Le suicide élégant est la dernière œuvre d’art”²⁰⁴. Quer seja perpetrado contra si próprio, quer contra outrem, um crime pode atingir o requinte, a meticulosidade e a planificação de uma verdadeira obra-prima. Depois de Hannibal, a personagem Jigsaw/John Kramer, o psicopata da quadrilogia composta por *Saw* (2004), *Saw II* (2005), *Saw III* (2006) e *Saw IV* (2007), tornou-se o exemplo mais recente que ilustra o perfil artístico e rigoroso do crime e de quem o pratica, vítima de uma irreversível fragmentação da personalidade.

Esta fragmentação, uma das características mais marcantes do género Gótico, que vai permitir a prática de crimes hediondos, leva Linda Bayer-Berenbaum a estabelecer no seu artigo “The Relationship of Gothic Art to Gothic Literature” (1982) uma comparação entre a arquitectura Gótica e o género Gótico na literatura: “In its erosive sense, divisibility in Gothic art may suggest fragmentation, disintegration, and decay, but in a cumulative sense, multiplication and repetition create the effect of infinite complication.”²⁰⁵ Este paralelismo pode notar-se na comparação da arte Gótica com o dinamismo da acção e a agitação emocional patentes no romance Gótico. Recordemos alguns textos de Poe, onde é claro esse conceito de repetição, presente, por exemplo, no tiquetaque do relógio, nas gotas de água que caem, no bater do coração²⁰⁶ ou na repetição de uma palavra ao longo de um poema, ditando-lhe a cadência e o colorido do princípio ao fim – “Nevermore”²⁰⁷. Conclui Bayer-Berenbaum que “in Gothic literature plot and characters are often stereotyped and repetitive”²⁰⁸, sendo exemplo de um certo carácter repetitivo as mortes executadas por *serial killers*, bem como o rigor obsessivo a que se submetem e que se repete de crime para crime. Esses actos criminosos, executados por mentes brilhantes mas inexplicavelmente destruidoras, são igualmente a prova do terror permanente imposto pela vida moderna, como afirma Verena-Susanna Nungesser: “Circumstances of modern life (like an increasing urbanity and anonymity) just make it easier for serial killers to live out their destructive passion.”²⁰⁹ É neste contexto que iremos encontrar inúmeras

²⁰³ In *Stay* (2005), Real.: Marc Forster.

²⁰⁴ Idem.

²⁰⁵ Linda Bayer-Berenbaum, “The Relationship of Gothic Art to Gothic Literature”. In *The Gothic Imagination*, p. 65.

²⁰⁶ Ibidem, p. 67.

²⁰⁷ Referência ao poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe: “The Raven and Other Poems”. In *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*, p. 915.

²⁰⁸ Linda Bayer-Berenbaum, “The Relationship of Gothic Art to Gothic Literature”. In *The Gothic Imagination*, p. 70.

²⁰⁹ Verena-Susanna Nungesser, “From Bluebeard and The Robber Bridegroom to ‘Buffalo Bill’ and ‘Hannibal the Cannibal’: A Look at Two Recurring Characters in Art”, acedido em 20/10/07, em: <http://www.inter->

personagens já referidas: Jack Torrance (*The Shining*), Thad Beaumont (*The Dark Half*) ou Hannibal Lecter (*The Silence of the Lambs*), fontes inspiradoras utilizadas no processo criativo de Ellis e que vão dar origem a figuras assustadoras e perversas, como Patrick Bateman, ou a indivíduos ameaçados pelas memórias da sua vida, como Bret Easton Ellis, simultaneamente produtos e vítimas da sociedade em que se encontram inseridos. Contudo, ainda que possamos considerar Bateman uma personagem estereotipada, esta afasta-se do conceito associado aos *serial killers*, quando se conclui que a prática criminosa da personagem, apesar do carácter repetitivo dos crimes, não passa pela utilização de um método rigoroso e bem planeado.

Quando Fred Botting refere que as ansiedades manifestadas pelo ser humano e, consequentemente, pelas personagens dos romances Góticos, variam de acordo com diversas circunstâncias, este crítico acredita na modernidade de muitas personagens que, hoje em dia, continuam a existir, embora noutros contextos e moldados por diferentes factores como “political revolution, industrialisation, urbanisation, shifts in sexual and domestic organisation, and scientific discovery.”²¹⁰ Pelos motivos apontados, e porque são reflexo desta “age of paranoia”, como lhe chamou Teresa Brennan²¹¹, os criminosos sucessores de Jack, the Ripper, ou mesmo da Criatura de *Frankenstein*, vêm ocupar um lugar de destaque na obra de Bret Easton Ellis, sobretudo nos dois romances referidos anteriormente. As personagens de Ellis são, na sua maioria, o fruto e, simultaneamente, a causa de uma América em constante mudança. Devido a essa instabilidade, tornam-se o reflexo de uma sociedade que, ao contrário dos primeiros que pisaram a moderna Terra Prometida, em perseguição do *American Dream*, se encontra a viver agora a mais angustiante e permanente fuga ao *American Nightmare*, num palco onde todos são actores, ninguém sendo verdadeiramente o que parece.

3.2. O Duplo no Gótico Inglês:

The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde e Frankenstein

I knew myself, at the first breath of this new life, to be more wicked, tenfold more wicked, sold a slave to my original evil; and the thought, in that moment, braced and delighted me like wine.²¹²

R. L. Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*

disciplinary.net/publishing/idp/eBooks/Monsters%202.1rev.pdf.

²¹⁰ Fred Botting, *Gothic*, p. 3.

²¹¹ Teresa Brennan, “The Age of Paranoia”. In *Paragraph*, 14, no. 1 (Março de 1991), 20-45.

²¹² Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, p. 72.

O tema do Duplo remete-nos para a Inglaterra do século XIX, altura em que esta questão surge em pleno, acompanhando a dualidade da própria sociedade, ela também com múltiplos comportamentos face às constantes descobertas que ocorreram neste período. O Duplo é, pois, o reflexo indesmentível de uma profunda mudança de mentalidades, provocada por “uma crise espiritual de dimensões profundas”²¹³, como lhe chama Cristina Martinho no seu estudo “Articulações do Duplo na Literatura fantástica do século XIX”. Opera-se, conseqüentemente, a procura de uma identidade dentro de uma ordem que, por motivos políticos, sociais e religiosos, parecia ter perdido toda a estabilidade. É nesta sequência que David Punter refere em *The Literature of Terror* ser natural encontrar uma nova literatura, cujos motivos são “paranoia, manipulation and injustice, and whose central project is understanding the inexplicable, the taboo, the irrational.”²¹⁴

A literatura teve como função primordial reflectir essa multiplicidade de comportamentos, utilizando personagens situadas nos centros de conflito entre o racional e o irracional, entre o socialmente aceite e o social ou moralmente condenável. De acordo com Glennis Byron, o horror vivido por elas espelha as ansiedades e os medos provocados pela ameaça da dissolução “of the nation, of society, of the human subject itself.”²¹⁵ Continuando a acreditar na utilização da escrita como processo de autoconhecimento, somos remetidos, no âmbito do Gótico Inglês, para o romance de Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), o paradigma do cientista com capacidade de se dividir em duas personalidades opostas e em constante conflito. O fascínio pela dualidade da natureza humana leva o médico a focar as suas pesquisas numa poção que, ao ser ingerida, liberta o seu lado negro personificado por Edward Hyde, o subconsciente de Jekyll. Incapaz de aceitar Hyde, o médico acaba por considerá-lo “something not only hellish but inorganic.”²¹⁶ A história foi escrita numa altura em que havia, segundo o próprio Stevenson, uma preocupação mórbida com assuntos do foro sexual, notando-se uma grande ansiedade acerca da “ambiguous masculinity”²¹⁷ de Jekyll. Segundo Richard Davenport-Hines, em *Gothic – Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin* (1998), tal curiosidade veio contribuir para uma exploração mais ousada do tema da dualidade.²¹⁸ O Duplo do médico é, assim, o produto de uma repressão excessiva, quer em termos sociais, religiosos ou mesmo políticos²¹⁹ e que, uma vez liberto, segue em direcção ao que mais o atrai: o crime e a perversidade. Acreditamos que a fantástica descoberta do médico vitoriano, que tem tanto

²¹³ Cristina Martinho, “Articulações do Duplo na Literatura fantástica do século XIX”, acedido em 25/10/06, em: <http://www.filologia.org.br>.

²¹⁴ David Punter, *The Literature of Terror*, p. 128.

²¹⁵ Glennis Byron, “Gothic in the 1890s”. In *A Companion to the Gothic*, p. 133.

²¹⁶ Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, p. 86.

²¹⁷ Richard Davenport-Hines, *Gothic – Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 310.

²¹⁸ Ibidem, p. 310.

²¹⁹ Ibidem, 312.

de fascinante como de terrível, possa ser considerada uma das primeiras metáforas para o desdobramento do escritor num alter-ego ou em personagens, produto da sua criatividade. Após a descrição dos conflitos brutais vividos por Dr. Jekyll ao longo da trama, é este quem procura assumir e definir a sua duplicidade, e provável multiplicidade, através de um texto escrito por si, afirmando “man is not truly one, but truly two. I say two, because the state of my own knowledge does not pass beyond that point.”²²⁰

Em termos dos ambientes e dos espaços onde se desenrolam os temas góticos, a narrativa das situações vividas pelo atormentado cientista já não se desenrola nos cenários antes utilizados por outros escritores ingleses como Horace Walpole, cujo romance *The Castle of Otranto* (1764) é considerado o ponto de partida para a ficção Gótica²²¹, ou Anne Radcliffe em *The Mysteries of Udolfo* (1794). As fontes de terror sofrem, já na obra de Stevenson, uma deslocalização, tal como acontece nos contos de Edgar Allan Poe. Os castelos, as abadias e as passagens secretas, tão ao gosto dos primeiros romancistas, dão lugar a um referente espacial ainda mais aterrorizador, a Casa, com múltiplas divisões dentro do mesmo espaço: os sótãos, as caves e as paredes. O laboratório, um lugar que pode ser entendido como o Duplo da casa de Jekyll, torna-se o espaço físico interdito de onde podem partir os terrores mais surpreendentes. Como sugere James Keech, no artigo “The Survival of the Gothic Response” (1974), “a scientist laboratory, through emphasis of the proper atmosphere, can be just as Gothic as the Castle of Montoni.”²²² Sobre esta questão, Fred Botting comenta o seguinte:

The major locus of Gothic plots, the castle, was gloomily predominant in early Gothic fiction. Decaying, bleak and full of hidden passageways, the castle was linked to other medieval edifices – abbeys, churches and graveyards especially. (...) In later fiction, the castle gradually gave way to the old house.²²³

Havendo alterações em termos de espaço físico, os elementos psicológicos mantêm-se e, na ausência daqueles espaços mais amplos, a tónica torna-se mais acentuada nos efeitos emocionais provocados pelo regresso de culpas secretas e de transgressões que não podem ficar para sempre enterradas no passado. Botting refere a cidade moderna como o novo *locus* de terror, produto de uma Revolução Industrial, cujos efeitos sociais e psicológicos considera incontroláveis: “The modern city, industrial, gloomy and labyrinthine, is the locus of horror, violence and corruption.”²²⁴ Depois de Mary Shelley, com *Frankenstein*, cuja primeira versão foi publicada em 1818 e, algumas décadas mais tarde, com Stevenson e *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, o espaço exterior deixa então de ser o *locus* gótico por excelência. De facto, é substituído pela mente torturada das personagens, vítimas de

²²⁰ Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, p. 70.

²²¹ David Punter, *The Literature of Terror*, p. 49.

²²² James M. Keech, “The Survival of the Gothic Response”. In *Studies in the Novel*, p. 135.

²²³ Fred Botting, *Gothic*, pp. 2-3.

²²⁴ Ibidem, p. 114.

perseguições levadas a cabo pela sua própria consciência. A mente e a consciência acusadora das personagens são elementos mais perturbadores do que os cenários onde elas se movimentam, em constante fuga aos seus demónios. A mente é um poço de profundidade incalculável onde têm origem os sentimentos de terror mais assustadores e ambivalentes.

Mais do que um produto da imaginação de Mary Shelley, *Frankenstein* resulta num verdadeiro diálogo perverso entre a escritora, o espaço e as personagens que criou. Na nota introdutória acrescentada à edição de 1831 do romance, pode ler-se: “I shall thus give a general answer to the question so very frequently asked me – how I, then a young girl, came to think of and to dilate upon so very hideous an idea.” E termina o referido apontamento, assumindo a paternidade da sua criação: “And now, once again, I bid hideous progeny go forth and prosper.”²²⁵ Tendo ainda em conta a necessidade da criação de Duplos como um meio para a auto-reflexividade, evocamos um pensamento importante de Barbara Johnson, no qual revela ser possível haver por parte do leitor a suspeita de que Mary Shelley pretendeu estabelecer um certo paralelismo entre a criação de Victor Frankenstein e a escrita do livro²²⁶. De acordo com a análise de Johnson, há duas frases, uma de Shelley, na introdução de 1831, e outra de Victor, no corpo do romance, esclarecedoras quanto à interpenetrabilidade dos universos de ambos, respectivamente: “Swift as light and as cheering was the idea that broke in upon me”²²⁷ e “From the midst of this darkness a sudden light broke in upon me.”²²⁸ Tal como o cientista, também a escritora decidiu, à beira do abismo, dar em frente o passo irresistível e, ao mesmo tempo, irreversível. Correspondendo a um desafio do marido, Percy Shelley, e de alguns amigos, entre os quais Byron, Mary Shelley escreve a sua obra-prima nas margens do Lago Léman, perto de Genebra, na Suíça. A jovem escritora acaba por incluir no texto pormenores de carácter autobiográfico que viriam posteriormente a ser explorados por outros autores e críticos. Num artigo, em que analisa as influências da vida desta autora na construção da narrativa, Christopher Small refere: “No doubt [Frankenstein] was also a compensation for some of Mary’s deprivations as a child.”²²⁹ Através da criação de uma personagem que, à imagem da autora, vive graves problemas familiares, Shelley demonstra, sendo ainda uma adolescente, a necessidade de, através de dois Duplos de si própria, compreender os paradoxos da sua vida pessoal: Victor Frankenstein, Duplo da escritora enquanto criadora, e a Criatura, Duplo da mulher que terá ocupado no seio familiar um espaço mal definido. Na opinião de Mary Poovey em “The Lady and the Monster” (1996), o romance pode ser interpretado,

²²⁵ Mary Shelley, “Introduction” (1831), *Frankenstein*. In *Four Gothic Novels*, p. 456.

²²⁶ Barbara Johnson, “My Monster/My Self”. In *Mary Shelley, Frankenstein*, p. 246.

²²⁷ Mary Shelley, “Introduction” (1831), *Frankenstein*. In *Four Gothic Novels*, p. xi.

²²⁸ Ibidem, p. 51.

²²⁹ Christopher Small, “[Percy] Shelley and Frankenstein”. In *Mary Shelley, Frankenstein*, pp. 206-207.

quer em termos de estratégia narrativa, quer no que se refere ao simbolismo do monstro, como uma forma de Mary Shelley satisfazer “her conflicting desires for self-assertion and social acceptance.”²³⁰

Nascimentos e mortes fizeram parte do ambiente que rodeou Mary Shelley até à idade de 24 anos, altura em que enviuvou do poeta Percy Shelley. De referir que o seu nascimento provocara o falecimento da mãe, Mary Wollstonecraft, um mês após o parto. De acordo com Barbara Johnson, tais vivências haviam de despertar na escritora uma forte necessidade de reflectir e sublimar as angústias acumuladas no decorrer do seu crescimento num ambiente familiar que esteve longe de ser perfeito. É na sequência deste raciocínio que podemos reflectir sobre a própria génese do romance em análise. As questões familiares e outros conflitos mal resolvidos parecem, então, ter estado também na origem desta história de Mary Shelley. Não sendo uma autobiografia, o texto sugere um conjunto de interrogações sobre as experiências que poderiam ter dado origem à história. Tenta ainda mostrar as razões que, como Percy Shelley refere no artigo “On Frankenstein” (1832), teriam levado a autora à combinação dos “motives and incidents”²³¹ que compõem a narrativa, transformando-se esta uma dramatização dos problemas com os quais ela teve de lidar na vida real²³².

Fazendo um elo entre o impulso criativo do cientista e o processo criativo do escritor, concluímos que a história de Victor e da sua Criação pode ser entendida como uma metáfora para esse processo criativo e literário, assemelhando-se este “a uma história gótica, onde a obra poderá dominar o seu autor e até destruí-lo tornando-se autónoma.”²³³ Segundo Maria Antónia Lima, é nesta inversão de valores que “reside o paradoxo do próprio sublime gótico, pois a intenção inicial de o indivíduo se transcender a si mesmo pela experiência do terrível, poderá transformar-se na destruição de si próprio.”²³⁴ A este propósito, no artigo “The Nature of the Gothic” (1995), Maggie Kilgour refere-se ao acto da escrita, e sobretudo à produção de textos góticos, como um processo frankensteiniano, caracterizando o próprio modo Gótico como o resultado de várias junções, o que lhe permite assumir um carácter múltiplo e ambivalente. Neste sentido, conclui: “The form [of gothic genre] is thus itself a Frankenstein’s monster, assembled out of the bits and pieces of the past.”²³⁵ Lembra ainda que os próprios romances Góticos, enquanto criação, são uma combinação, “a bringing together of diverse elements”²³⁶, elementos que têm como base, no que se refere ao conteúdo, as temáticas recuperadas da tradição literária. No acto da (re)escrita, estas são revestidas de forma diferente, num processo criativo que utiliza o que já existe, mas que o apresenta transformado, “half-heartedly stiched together and

²³⁰ Mary Poovey, “The Lady and the Monster”. In *Mary Shelley, Frankenstein*, p. 261.

²³¹ Percy Shelley, “On Frankenstein”. In *Mary Shelley, Frankenstein*, p.185.

²³² Barbara Johnson, “My Monster/Myself”. In *Mary Shelley, Frankenstein*, p. 240.

²³³ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. I, pp. 25-26.

²³⁴ Ibidem, p. 62.

²³⁵ Maggie Kilgour, “The Nature of the Gothic”. In *The Rise of the Gothic Novel*, p. 4.

²³⁶ Idem, “The Artist as Goth”. In *The Rise of the Gothic Novel*, p. 192.

mechanically revived in lurid new forms.”²³⁷ O processo criador apontado por Kilgour pode, exactamente à imagem de Victor Frankenstein e da sua criação, levar à destruição do Criador pela Criatura. Mimetizando o processo de criação do cientista, a narrativa de Mary Shelley surge como uma construção frankensteiniana, visto ter dado origem a um romance constituído por fragmentos, sendo o texto definitivo a Criatura de Mary Shelley. Contribui para essa característica fragmentária a narrativa de Walton, que compreende a de Frankenstein que, por sua vez, abarca a da Criatura, assemelhando-se esta estrutura de “a text within a text”, a um *mise-en-abyme*, com recurso ainda a uma série de referências intertextuais, prática comum também a muitos escritores norte-americanos contemporâneos de Bret Easton Ellis. Tal artifício literário que, na perspectiva de Kamila Vráňková, começa no subtítulo do romance (*A Modern Prometheus*), aumenta, desde o início, a noção de duplicidade e de incerteza que se encontram ao longo da narrativa²³⁸. *Frankenstein* torna-se, assim, a metáfora do próprio Gótico, enquanto “a writing of excess”²³⁹, de acordo com a expressão de Clive Bloom, e com a qual concorda Maggie Kilgour, quando afirma que “*Frankenstein* is a central metaphor for the gothic genre as it thematises, and ultimately demonises, its own creation.”²⁴⁰ Kilgour vai mais longe nesta justificação, quando refere o facto de a própria Mary Shelley ser, tal como a personagem que criou, produto da união de dois escritores – William Godwin e Mary Wollstonecraft – e das memórias fragmentadas da sua vida pouco harmoniosa. Refere Kilgour que “both text and author are the product of a complex set of familial relations: Shelley’s relation to her remote father, her dead mother (whose name she inherited), her overly idealistic husband, and her dead daughter.”²⁴¹

Feita pelas mãos do homem, construída por um inventor a partir de pedaços de cadáveres humanos e animais, a Criatura é também uma metáfora para a multiplicidade de seres que habitam dentro de cada indivíduo. De acordo com Maria Antónia Lima, inicia-se com o processo da própria escrita deste romance “todo um percurso de auto-referência que desencadeia uma série de identificações, reversões de papéis e contaminações mútuas entre o criador e a criatura.”²⁴² Além disso, Frankenstein, resultado da ambição e curiosidade científicas do homem, formado através da fusão de células, manta de retalhos de outros seres, é uma personagem profética que hoje em dia nada teria de bizarro e anormal, ao contrário do que aconteceu na época vitoriana. Em *The Gothic Imagination*, Linda Bayer-Berenbaum confirma esta conclusão: “The story of Frankenstein, of a

²³⁷ Ibidem, “The Artist as Goth”. In *The Rise of the Gothic Novel*, p.190.

²³⁸ Kamila Vráňková, “Frankenstein: Mary Shelley’s Horror of Split Consciousness”. In *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*, acedido a 20/05/08, em: <http://www.interdisciplinary.net/publishing/idp/eBooks/Monsters%202.1rev.pdf>.

²³⁹ Clive Bloom, *Gothic Horror*, p. 13.

²⁴⁰ Maggie Kilgour, “The Artist as Goth”. In *The Rise of the Gothic Novel*, p. 190.

²⁴¹ Ibidem, p. 190.

²⁴² Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. 1, p. 25.

monster formed in a laboratory from human parts, no longer belongs to the remote realm of fantasy; through cellular fusion and gene cloning, bizarre and terrible creations are now being implemented.”²⁴³

É em torno da Criatura e do que ela representa que se podem tecer algumas considerações, tendo como ponto de partida o facto de esta poder ser encarada, em primeiro lugar, como o Duplo do próprio inventor. Tal suposição torna-a também o Duplo do escritor, que é, à imagem de Deus, um criador. O conceito de duplicidade sofre sempre uma adaptação, quando nos referimos à criação de Victor Frankenstein. Ao sermos confortados com o facto de ter sido construída com pedaços humanos e de animais, concluimos que a Criatura não é apenas uma invenção ou uma vitória da ciência. O novo ser vivo, mais do que a soma das partes que o constituem, reúne nele um somatório de características físicas e psicológicas, absorvidas pela sua mente em desordem, que o vai tornar numa criatura mais poderosa e enigmática, produto de um desafio à mortalidade e, por isso, difícil de dominar por parte do seu criador. A Criatura e o horror que ela exerce são tão mais fortes, e a perturbação tão mais profunda, quanto mais familiares forem as partes que a constituem. A complexidade da Criatura está irremediavelmente ligada à multiplicidade de seres, de cujas partes ela foi formada. No seu texto “The Relationship of Gothic Art to Gothic Literature”, Linda Bayer-Berenbaum refere sobre este tópico um pensamento do pintor e escritor americano Charles Herbert Moor:

However fabulous the imaged creature may be, the materials out of which he is made are derived from nature. Whether it be vertebra or claw, wing or beak, eye or nostril, throat or paw – every anatomical member displays an intimate familiarity with the true functional form, and an imaginative sense of its possible combinations with other members.²⁴⁴

Ainda que representando a figura de um novo Adão, a história do Novo Prometeu não segue exactamente as mesmas linhas que a da personagem bíblica. Condenada a viver na solidão, a Criatura de Frankenstein manifesta-se contra este destino e pede uma Eva ao seu Criador. Este, considerando-o um fracasso das suas experiências, recusa-lhe o pedido: “No Eve soothed my sorrows, nor shared my thoughts; I was alone. I remembered Adam’s supplication to his Creator. But where was mine? He had abandoned me, and in the bitterness of my heart I cursed him.”²⁴⁵ O monstro de Frankenstein sentiu, a partir de dado momento, a necessidade da presença do Outro, desta vez de um Outro complementar do Eu, um Duplo não ameaçador, porque não transportaria consigo sentimentos de negritude ou de terror. Poderá pensar-se na urgência da criatura em ter junto de si alguém da sua própria espécie, um Duplo de si próprio, um Eu “benigno”, semelhante à companhia que o escritor encontra nas suas personagens, que acabam por lhe preencher a solidão. Note-se, como alerta Barbara Johnson em “My Monster/My Self” (1996), que *Frankenstein* é a história de um homem que vai dar vida a um novo ser

²⁴³ Linda Bayer-Berenbaum, “The Relationship of Gothic Art to Gothic Literature”. In *The Gothic Imagination*, p. 15.

²⁴⁴ Apud Linda Bayer-Berenbaum, “The Relationship of Gothic Art to Gothic Literature”. In *The Gothic Imagination*, p. 62.

²⁴⁵ Mary Shelley, *Frankenstein*, pp. 126-127.

sem a interferência da mulher: “The story of Frankenstein is, after all, the story of a man who usurps the female role by physically giving birth to a child.”²⁴⁶ Por isso, a construção deste Duplo do monstro não está ao alcance da capacidade criadora de Victor, talvez devido ao facto de, de acordo com B. Johnson, a feminilidade não ser compatível com a monstruosidade. Quando Victor Frankenstein rejeita a sua própria criação, por considerá-la uma aberração da natureza, o cientista está a colaborar, à luz da psicologia dos nossos tempos, na formação de um ser que, por falta de uma determinada educação inicial, irá libertar os seus instintos primários através do crime. Lawrence Lipking, em “Frankenstein, the true story” (1996), escreve o seguinte:

Which of us, in Frankenstein’s position, would not invite the Creature home, give him a good hot meal, plug him into Sesame Street, enter him in the Special Olympics, fix him up with a mate, and tell him how much we love him? Surely such treatment would result not only in a better Creature but in a happier ending for everyone – especially the innocent victims.²⁴⁷

O criador renega-o, numa tentativa de cortar os laços que os ligam de forma indissolúvel, sentindo por ele um ódio profundo, por reconhecer nele a objectivação do seu *dark side*, o Outro que jamais ousaria ser, esse Duplo que iria ser definido por Freud em “Das Unheimliche” como “an object of terror”²⁴⁸. É natural que Victor o receie mortalmente, pois vê nele, mais do que um fracasso científico, o receptáculo de todos os sentimentos que, reprimidos, encontraram agora forma de vir à superfície. Esta recusa por parte de Victor em aceitar o resultado final do seu trabalho como cientista condicionou de forma dramática o comportamento da Criatura. Tal como afirma Percy Shelley no artigo “On Frankenstein”, “treat a person ill, and he will become wicked.”²⁴⁹ Neste ponto, Marilyn Butler observa em “Frankenstein and radical science” (1996) que, depois da negação do cientista em relação ao ser que criou, Victor Frankenstein transforma-se, também ele, num monstro, devido à sua incapacidade e indisponibilidade de amar como progenitor: “When it comes to parenting, Frankenstein is himself a monster.”²⁵⁰ Faltou ao cientista sensibilidade paternal, conhecimentos de psicologia e educação, interesse humano e não apenas científico, para que a criatura pudesse ter trilhado outros caminhos. Para George Levine, “the monster and Frankenstein are doubles, two aspects of the same being”²⁵¹, porque, apesar de seguirem vidas separadas, dependem um do outro, como pai e filho, sendo a Criatura a objectivação do Mal que reside em Victor Frankenstein.

²⁴⁶ Barbara Johnson, “My Monster/My Self”. In *Mary Shelley, Frankenstein*, p. 248.

²⁴⁷ Lawrence Lipking, “Frankenstein, the true story”. In *Mary Shelley, Frankenstein*, p. 319.

²⁴⁸ Sigmund Freud, “The Uncanny”. In *The Uncanny*, p. 143.

²⁴⁹ Percy Shelley, “On Frankenstein”. In *Mary Shelley, Frankenstein*, p.186.

²⁵⁰ Marilyn Butler, “Frankenstein and radical science”. In *Mary Shelley, Frankenstein*, p. 311.

²⁵¹ George Levine, “ ‘Frankenstein’ and the Tradition of Realism”. In *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 7, No. 1, (Autumn, 1973), p. 19, acedido em 22/07/08, em: <http://www.jstor.org/stable/1345050>.

A ausência de afectividade foi o erro que acompanhou o gesto criador de Victor Frankenstein, porque a afectividade aliada ao amor são, para Percy Shelley, o grande segredo da moral²⁵². Ao ter criado um ser, sem ter demonstrado preocupação com questões do foro educacional, psicológico e social, Victor sucumbe sem poder reparar os erros cometidos, após um prolongado duelo com a sua criação. De todos eles, foram estes os mais terríveis: o desejo de criar um semelhante contra as leis da natureza e da moral e, depois de concebida a sua criação, tê-la renegado pelo facto de esta ter ficado muito aquém das suas expectativas como homem da ciência. Como refere Punter, “If Frankenstein had taken the trouble to know a little about politics, psychology, education, he might have been able to rear his creation as well as simply bringing him to life.”²⁵³ Levine conclui que “the center of evil is parental irresponsibility and selfishness.”²⁵⁴

A Criatura é um ser com profundas deficiências físicas e mentais, a quem, por esses motivos, é negado um espaço na sociedade e na família. Na opinião de Mary Poovey, manifestada em “My Hideous Progeny: The Lady and the Monster” (1996), o maior desejo do monstro é poder nascer novamente quando conseguir apreender “the motions of a family it spies upon.”²⁵⁵ Ao descrever desta forma a relação existente entre Criatura e Criador, simbolizando uma relação entre pai e filho, Mary Shelley, transporta para o seu texto, como refere George Levine, “the Wordsworthian, Coleridgean, and Shelleyan morals of the importance of community, domestic affections, love, and sensitivity to nature.”²⁵⁶ Mary Shelley acabaria, deste modo, por escrever uma história “whose moral ambivalences of action are the real terror.”²⁵⁷ A autora, uma psicóloga educacional *avant la lettre*, mostra precocemente, em 1818, a enorme preocupação relacionada com a educação na família, num forte paralelismo com modernas teorias educativas na formação do ser, formação que é sempre uma condicionante do comportamento. A autora não atribui um nome ao monstro e, à luz da teoria do Bom Selvagem, preconizada por Rousseau, deixa que o novo ser seja produto do meio em que vai ser educado. Sobre este ponto, David Punter refere que “Mary Shelley is here concerned to present the monster in the light of Rousseauistic and Godwinian theories, as born innocent, a *tabula rasa*, a being who will have his psyche formed by his contacts with the circumstance.”²⁵⁸ Quase dois séculos mais tarde, é criada a personagem de Dr. Hannibal Lecter, psicopata e *serial killer*, a dever grande parte do seu comportamento aos traumas de infância²⁵⁹, sendo visível a transversalidade destas questões relacionadas com a família e a educação na América contemporânea de Bret Easton Ellis. Estes temas,

²⁵² Apud Mary Poovey, “My Hideous Progeny: The Lady and the Monster”. In *Mary Shelley, Frankenstein*, p. 260.

²⁵³ David Punter, *Literature of Terror*, p. 125.

²⁵⁴ George Levine, “‘Frankenstein’ and the Tradition of Realism”. In *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 7, No. 1, (Autumn, 1973), p. 19, acedido em 22/07/08, em: <http://www.jstor.org/stable/1345050>.

²⁵⁵ Mary Poovey, “My Hideous Progeny: The Lady and the Monster”. In *Mary Shelley, Frankenstein*, p. 259.

²⁵⁶ George Levine, “‘Frankenstein’ and the Tradition of Realism”. In *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 7, No. 1, (Autumn, 1973), p. 17, acedido em 22/07/08, em: <http://www.jstor.org/stable/1345050>.

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ David Punter, *The Literature of Terror*, p. 124.

com ênfase nas relações familiares deterioradas, serão também dissecados por este escritor em alguns dos seus romances, sobretudo em *Lunar Park*, onde o protagonista tem sérias dificuldades em aceitar o pai e o filho.

Porque a obra de Mary Shelley nos permite uma série de leituras sobre a criação e o fenómeno do Duplo, podemos, sob uma outra perspectiva, entender a figura transgressora de Victor Frankenstein como uma metáfora profética dos cientistas actuais que ousaram a clonagem humana. É um tema que continua a causar polémica, inclusivamente no seio da própria sociedade científica, porque também o clone humano é encarado como algo de anómalo e transgressor, sem um espaço definido onde possa ser incluído, tal como observou Verena-Susanna Nungesser, citada por Theo Vurdubakis e Brian P. Bloomfield: “The human clone emerges as an anomalous, excessive object, something that jumbles up social categorisations.”²⁶⁰ Apresentando um paralelismo entre o processo de concepção do *Modern Prometheus*, de Mary Shelley, e o avanço das técnicas científicas contemporâneas, aquela autora refere que “Prometheus was of course the model for Mary Shelley’s inventor Victor Frankenstein, himself a common metaphor in debates over reproductive technologies.”²⁶¹ Ao abordar a temática do Duplo, enquanto fenómeno psicológico ou psicanalítico presente no género Gótico Norte-Americano, não podemos deixar de reflectir sobre esta perspectiva mais científica e física. Se o acto criativo é um acto artístico, independentemente das áreas onde se manifeste, a clonagem pode ser considerada uma réplica (um Duplo) do acto que deu vida à Criatura de Frankenstein, tendo em conta os avanços no tempo e as descobertas científicas alcançadas. Em Dezembro de 2002, o editorial do *Daily Telegraph* comentava, com alarme, o anúncio feito por Brigitte Boisselier, que informava os *media* do nascimento de Eva, o primeiro clone humano. O tema começara, como já observámos, a ser afluído em termos literários muito antes da sua prática real, explorando as ansiedades de uma sociedade que não estava preparada para um confronto com tal questão. Quase duzentos depois da criação de Victor Frankenstein, descrita no texto de Shelley, e apesar de outras experiências literárias e científicas mais recentes, muitas dúvidas continuam ainda por dissipar.

Explorando esta vertente da clonagem humana, Margaret Peterson Haddix, autora norte-americana de livros juvenis, publicou *Double Identity* (2005), uma história que, numa linguagem e estrutura narrativa adequada ao seu público-alvo, trata a questão com enorme frontalidade. Colocando como narrador a própria protagonista, Bethany descobre pouco a pouco que não é quem pensa ser. A

²⁵⁹ Alusão ao romance mais recente da saga Dr. Hannibal Lecter, *Hannibal Rising* (2006), em que o comportamento criminoso da personagem é explicado à luz dos acontecimentos em que se envolveu desde a infância.

²⁶⁰ Apud Theo Vurdubakis e Brian P. Bloomfield. “Frankenstein Unbound? Monster Myths and Metaphors in the Debate over Reproductive Technologies”, p. 4, acedido em 10/01/07, em: <http://www.wickedness.net/Monsters/M2/vurdubakis%20paper.pdf>.

²⁶¹ Apud Theo Vurdubakis e Brian P. Bloomfield. “Frankenstein Unbound? Monster Myths and Metaphors in the Debate over Reproductive Technologies”, p. 12, acedido em 10/01/07, em: <http://www.wickedness.net/Monsters/M2/vurdubakis%20paper.pdf>.

irmã, Elizabeth, morta num dramático acidente, tem continuidade na protagonista, um clone que, mais do que substituir a falecida, é utilizado para acalmar a consciência dos pais. A descoberta da sua condição, a angústia de uma falsa identidade e a desilusão em relação ao comportamento da família, levam-na desesperadamente aos limites do terror: “‘I’m not a clone!’ I scream. ‘I’m a real person, not just some – some Xerox of Elizabeth. I’m Bethany! Bethany Cole!’”²⁶² Como desde os primórdios da exploração desta temática na literatura Gótica, coloca-se a problemática da identidade, que Vurdubakis e Bloomfield abordam da seguinte forma:

Imagine finding out [...] that you have been artificially created as the precise copy of someone else. Perhaps you are the replica of the woman you thought was your mother.(...) Or perhaps you have been cloned as a copy of a famous scientist (...). You might even have been manufactured by cultists who believe in alien abductions.²⁶³

Conclui-se que o monstro criado por Shelley deixou há já algum tempo de fazer parte de um universo fantástico, produto de uma imaginação prodigiosa. Há, hoje em dia, um profuso movimento em laboratórios de todo o mundo, onde se estuda cada vez mais, ao pormenor, a maneira exacta de produzir novos seres, faltando para isso vencer as barreiras éticas e morais que, entretanto, se mantêm firmes contra este tipo de experimentações científicas. Independentemente de outras leituras que o texto possa permitir, *Frankenstein* pode ser também uma história sobre a experiência da própria escrita de *Frankenstein*²⁶⁴, onde o espaço originário do terror por excelência é a mente do criador/escritor/artista, onde ocorre um eterno conflito com o Outro que pode ser o seu próprio *Eu*. É este espaço, situado agora numa dimensão bastante mais psicológica do que física, a ponte que faz a ligação entre o modo Gótico Inglês e o seu congénere Americano. Também nas narrativas da literatura Gótica Americana, como veremos no capítulo seguinte, “we cannot destroy the monster without destroying ourselves.”²⁶⁵

Gordon E. Slethaug mostra-nos a modernidade da Criatura, Duplo de Victor, ao referir-se ao Duplo na ficção pós-modernista que tem como objectivo lembrar ao leitor dois pontos importantes, e que Mary Shelley procurou demonstrar com a sua obra-prima: por um lado, as pessoas, como animais sociais, são também um conjunto de elementos, “an assemblage of feelings, linguistic habits, and cultural assumptions with no special core identity”²⁶⁶; por outro, a ficção não passa de uma construção linguística, sendo “neither more nor less than the play of language.”²⁶⁷

²⁶² Margaret Peterson Haddix, *Double Identity*, p. 129.

²⁶³ Theo Vurdubakis e Brian P. Bloomfield. “Frankenstein Unbound? Monster Myths and Metaphors in the Debate over Reproductive Technologies”, p. 4, acedido em 10/01/07, em: <http://www.wickedness.net/Monsters/M2/vurdubakis%20paper.pdf>.

²⁶⁴ Barbara Johnson, “My Monster/My Self”. In *Mary Shelley, Frankenstein*, p. 248.

²⁶⁵ George Levine, “‘Frankenstein’ and the Tradition of Realism”. In *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 7, No. 1, (Autumn, 1973), p. 27, acedido em 22/07/08, em: <http://www.jstor.org/stable/1345050>.

²⁶⁶ Gordon E. Slethaug, *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, p. 28.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 30.

3.3. O Duplo no Gótico Americano

Either the sudden gleams of light flashing over the obscure field bedazzled goodman Brown, or he recognized a score of the church members of Salem village famous for their especial sanctity.²⁶⁸

Nathaniel Hawthorne “Young Goodman Brown”

The same name! the same contour of person! the same day of arrival at the academy! And then his dogged and meaningless imitation of my gait, my voice, my habits, and my manner!²⁶⁹

Edgar Allan Poe, “William Wilson”

Se o Gótico Inglês lida com um passado remoto, o Gótico Americano é transportado para um novo espaço, fruto do desenvolvimento de uma História recente, onde os medos terão, forçosamente, de ser outros, ainda que os seus primórdios venham de uma velha Europa, considerada pelo historiador e escritor Washington Irving um repositório de tesouros acumulados²⁷⁰. O terror, patente nos primórdios da literatura Gótica Norte-Americana, é originado por outras fontes que Charles B. Harris resume da seguinte forma: “The forest to which our typical male protagonist escapes is simultaneously Edenic and evil, the American counterpart to the haunted castles and dungeons of European Gothic.”²⁷¹ No entanto, não são apenas a floresta ou o deserto selvagem os responsáveis pelo comportamento do “typical male protagonist”. A cultura do Novo Mundo encontrava-se repleta de mistérios e de culpas secretas que dominavam as famílias e o seu ambiente. Na América, cada indivíduo tentava sobreviver por si próprio, como *self-made man*, pagando um elevado preço por esta luta, que se concretizava na solidão, na alienação e na tentativa de sobrevivência em ambiente hostil, no constante confronto com a morte, perante o desafio da mítica fronteira do Oeste.

Na ausência dos referentes espaciais e arquitectónicos inspiradores do seu congénere Inglês, a Literatura Gótica Norte-Americana centra mais o seu interesse nos efeitos psicológicos causados pela dificuldade em enfrentar esses novos terrores, tentando o escritor, através das suas criações, dar

²⁶⁸ Nathaniel Hawthorne, “Young Goodman Brown”. In *The Scarlet Letter and Selected Tales*, p. 325.

²⁶⁹ Edgar Allan Poe, “William Wilson”. In *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*, p. 41.

²⁷⁰ Apud David Punter, *The Literature of Terror*, p. 189.

²⁷¹ Charles B. Harris, Introduction to *Love and Death in the American Novel*, p. viii.

expressão aos seus sentimentos de medo e preocupação. Por isso, e de acordo com a definição de Charles Harris, na introdução de *Love and Death in the American Novel* (2003) de Leslie Fiedler, torna-se clara a conclusão de Botting quando este nota que a construção do terror no espaço Americano teria de sofrer alterações: “The malevolent aristocrats, ruined castles and abbeys and chivalric codes dominating a gloomy and Gothic European tradition were highly inappropriate to the new world of North America.”²⁷² Este pensamento coincide com o de David Punter que, na introdução do seu livro *The Literature of Terror*, caracteriza assim os romances góticos: “Gothic fiction is the fiction of the haunted castle, of heroines preyed on by unspeakable terrors, of the blackly lowering villain, of ghosts, vampires, monsters and werewolves.”²⁷³ No entanto, o crítico propõe uma definição diferente para o que chama “New American Gothic”, a qual atribui uma importância central à mente e à consciência das personagens: “This ‘New American Gothic’ is said to deal in landscapes of the mind, settings which are distorted by the pressure of the principal characters’ psychological obsessions.”²⁷⁴ No Novo Mundo, o desconhecido toma outras proporções e é, por isso, abordado sob ópticas diferentes. O sentimento de medo e insegurança que o desconhecido provoca é visível na preocupação do colono Americano, explorador de um território em constante expansão e ainda sem limites espaciais concretos. Torna-se, pois, compreensível a sua angústia perante esses condicionalismos geográficos e naturais, que paradoxalmente o motivavam e amedrontavam. Condicionados pela fronteira a Oeste, estes pioneiros eram constantemente assaltados pelo desejo de atravessá-la em direcção ao desconhecido e ao inóspito, onde os Índios, configurando o Outro, os esperavam de forma ameaçadora. Nesse espaço, o colono tornava-se igualmente objecto de medo para os *Native Americans* e, por isso, também alvo da sua hostilidade.

Para os escritores do Novo Mundo, o desconhecido assumia, assim, outro tipo de significado, baseado sobretudo numa ideia paradoxal de felicidade e terror. Karl Miller, em *Doubles – Studies in Literary History* (1985), refere: “The ethos of the first European settlements spoke both of ostracism and of escape, of hardship and danger and of a new life”²⁷⁵, sendo o espaço Americano “a strange place of chases and journeys, which has been experienced as both virtuous and monstrous.”²⁷⁶ Nesta sequência, podemos recordar a conclusão de Richard Dimaggio, quando refere em *The Tradition of the American Gothic Novel* (1976): “If the first inhabitants came in expectation of an earthly paradise, what they discovered more nearly resembled a terrestrial hell”²⁷⁷.

O ambiente em que os exploradores se movimentavam não encontrava correspondente numa Europa assumida como berço da civilização. No artigo “Author” (2006) Donald Pease refere:

²⁷² Fred Botting, *Gothic*, p. 114.

²⁷³ David Punter, *The Literature of Terror*, p. 1.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 3.

²⁷⁵ Karl Miller, *Doubles – Studies in Literary History*, p. 349.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ Richard Sam Dimaggio, *The Tradition of the American Gothic Novel*, p. 61.

“Explorers could not find precedents in the work of *auctores* for what they discovered in the New World.”²⁷⁸ Houve, consequentemente, a necessidade de criar novas palavras que tivessem a capacidade de representar os novos referentes. Isto leva-nos a concluir que a formação da nação Americana coincide com a construção de uma literatura nacional, o que justifica a afirmação de Fiedler em *Love and Death in the American Novel*: “Between the novel and America there are peculiar and intimate connections. A new literary form and a new society, their beginnings coincide with the beginnings of the modern era and, indeed, help to define it.”²⁷⁹ Se pretendermos definir uma data para o aparecimento de uma literatura considerada Norte-Americana, ela coincidirá com a lenta transformação deste território hostil em terra de todas as oportunidades. Ainda de acordo com Fiedler, esta nação em constante alargamento de fronteiras é um espaço onde tudo é novo, porque se trata de um mundo sem passado e, consequentemente, sem História. O terror da Europa ficou para trás, sendo este substituído por novas culpas, devido à violação daquele espaço natural e ao consequente confronto com os nativos americanos. Posteriormente, este conflito alastrou-se às relações com o negro, com quem o branco europeu manteve uma relação ambígua, facto que se tornou para si numa preocupação obsessiva²⁸⁰. Esta duplicidade acaba por ir buscar as suas raízes à génese da América como nação. O próprio país é também a metáfora de uma inegável duplicidade: a América que foi o refúgio para os perseguidos políticos e religiosos europeus, que poderá ter inspirado Hawthorne a atribuir-lhe o epíteto de “terra das laranjas e do mel”, foi, paradoxalmente, a terra do desconhecido, das florestas escuras e ameaçadoras, dos desertos extensos e do espaço por explorar. Em suma, esta nação surge como uma fonte de esperança transformada em desespero, como um país que se revelou a Terra Prometida dos tempos modernos, mas que, simultaneamente, se mostrou uma terra assombrada. É no espaço mítico Americano que cada um, solitariamente, procura conquistar o seu lugar, à custa de verdadeiros pactos com o Diabo, numa atitude fáustica que os autores Americanos sempre sentiram como “the essence of the American experience.”²⁸¹

É seguindo este princípio que R. A. Burchell e R. J. Gray sublinham em “The Frontier West” (1998) a ideia de que “the history of the Frontier West was ever one of defeat for difference, separation and individuality.”²⁸² É nesta fronteira que se situa o autor Americano, num espaço considerado “[the] margin where the theory of original goodness and the fact of original sin come face to face.”²⁸³ Instalado num país que é o sonho da Europa, o escritor Americano retrata nas suas obras a transformação desse país num espaço de pesadelo para quem lá vive. Daí que Fiedler tenha abordado a

²⁷⁸ Donald E. Pease, “Author”. In *Authorship*, p. 265.

²⁷⁹ Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 23.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 27.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 27.

²⁸² R. A. Burchell e R. J. Gray, “The Frontier West”. In *Introduction to American Studies*, p. 109.

²⁸³ Leslie Fiedler, *Love and Death in American Novel*, p. 27.

ligação estreita da *American Novel* à Nação Americana, porque é no romance que se projectam as preocupações obsessivas da vida nacional. Explica este autor que a Literatura Americana é muitas vezes uma câmara de horrores, disfarçada de feira popular onde os americanos são confrontados “with a series of inter-reflecting mirrors which present us with a thousand versions of our own face.”²⁸⁴ Neste sentido, o crítico acaba por definir o Romance Americano como “pre-eminently a novel of terror.”²⁸⁵ Para Louis Gross, tal conclusão encontra justificação no facto de, apesar de terem imaginado um país onde pudessem libertar-se dos terrores do passado, os *Founding Fathers* encontraram “an equally mysterious, even demonic landscape which invited combat.”²⁸⁶ Complementando esta caracterização do espaço americano e a sua influência no romance Gótico, Richard Dimaggio refere: “The excursion into the hostile wilderness frequently resembles the perilous journey of the Gothic quest: the voyage into a haunted, ominous, and horrific realm of labyrinth and maze.”²⁸⁷

Os autores americanos dos primórdios do Gótico manifestaram claramente estas novas preocupações nas suas narrativas. Charles Brockden Brown, autor de *Wieland* (1798), retrata-nos o medo e a influência das superstições do povo americano, não em castelos longínquos, mas no espaço americano seu contemporâneo²⁸⁸. Poe e Hawthorne, por sua vez, transportam para as suas obras preocupações de outra ordem, embora perfeitamente enquadradas no espírito Gótico, já afastado do Europeu. Daí que David Punter refira a preferência de Poe em tratar temas que tenham por base situações psicologicamente mórbidas, enquanto Hawthorne é considerado o primeiro escritor americano a mostrar os males do Puritanismo, igualmente causador de fragmentações e duplicidades²⁸⁹. Nas narrativas deste autor, o campo de acção deixa de ser concebido e entendido como um espaço físico onde os acontecimentos se desenrolam, sendo considerado, segundo Richard Chase em *The American Novel and its Tradition* (1980), um estado de espírito, um território de fronteira onde o real e imaginário se misturam²⁹⁰. As novas fontes de terror, comuns nas narrativas americanas, são, como já referimos, a floresta e o espaço selvagem (*wilderness*), a aguardarem a chegada dos pioneiros. Para além destes referentes espaciais, a Casa é outro lugar fulcral onde decorre a acção em obras como, por exemplo, *The House of the Seven Gables* (1851) de Hawthorne, “The Fall of the House of Usher” (1839) de Poe, *The Shining* de Stephen King e *Lunar Park* de Bret Easton Ellis. Aliada a estes novos espaços físicos, vamos ainda encontrar a mente das personagens, perseguidas por um passado que se recusam a aceitar, vítimas de uma consciência pessoal ou colectiva e dos conflitos, aparentemente sem solução. Estas adaptações que a *American Novel* foi sofrendo reflectem as

²⁸⁴ Ibidem.

²⁸⁵ Ibidem, p. 26.

²⁸⁶ Louis S. Gross, *Redefining the American Gothic, from Wieland to Day of the Dead*, p. 89.

²⁸⁷ Richard Sam Dimaggio, *The Tradition of the American Gothic Novel*, p. 62.

²⁸⁸ David Punter, *The Literature of Terror*, p. 193.

²⁸⁹ Ibidem, p. 198.

²⁹⁰ Richard Chase, *The American Novel and its Tradition*, p. 19.

dificuldades patentes nos primeiros textos do Gótico Americano na adaptação da tradição inglesa às condições e necessidades americanas²⁹¹.

Edgar Allan Poe estava consciente destas necessidades, como podemos inferir desta observação de Kathryn VanSpanckeren: “Poe accurately described the underside of the American dream of the self-made man and showed the price of materialism and excessive competition – loneliness, alienation, and images of death-in-life.”²⁹² Esta visão de Poe, transversal em grande parte das obras analisadas neste trabalho, estende-se, em *Psycho* (1960), à personagem Norman Bates, uma criação de Robert Bloch e que Hitchcock aproximou do grande público, através da sua brilhante adaptação cinematográfica. Lila descobre que a mente de Bates, mais do que a casa onde vive a sua estranha e obcecada relação com a mãe, é o espaço onde se desenvolve toda a apetência para os seus comportamentos criminosos e esquizofrénicos, provocados pela solidão e pela conseqüente alienação: ““Then the horror wasn’t in the house,’ Lila murmured. ‘It was in his head.’”²⁹³ Bates, por seu lado, já confirmara antecipadamente esta conclusão de Lila, ao confessar: “I think perhaps all of us go a little crazy at times.”²⁹⁴ A mente fragmentada de Bates era o *locus* onde o Gótico acontecia, dando lugar aos géneros mais díspares de ansiedades e obsessões, relacionadas com os afectos e com a família, um dos temas centrais da ficção gótica contemporânea²⁹⁵. O Gótico adquire novos interesses e novas perspectivas no espaço americano, produto de uma civilização ainda por identificar, formada por um caos de estilos sem uma origem comum ou uniforme. A própria ideologia da Revolução Americana (1775 – 1783) mostra-nos também um certo orgulho na alienação e no caos que podem ser sinónimos de liberdade ou, pelo menos, de desejo da sua conquista. De notar que, menos de um século depois, os Estados Unidos da América iriam viver uma Guerra Civil que dividiu em duas partes distintas e opostas uma mesma nação. Conclui-se que a génese da fragmentação parte, inclusivamente, do próprio espaço americano que, entre 1861 e 1865, esteve dividido em duas nações, com dois presidentes, duas capitais e com um número de vítimas jamais igualado noutro conflito armado da sua História.

²⁹¹ Ibidem, p. 20.

²⁹² Kathryn VanSpanckeren. “The Romantic Period, 1820-1860: Fiction: Edgar Allan Poe (1809-1849)”. In *An Outline of American Literature*, acedido em 20/10/07, em: <http://www.let.rug.nl/usa/LIT/poe.htm>.

²⁹³ Robert Bloch, *Psycho*, p. 217.

²⁹⁴ Ibidem, p. 44.

²⁹⁵ Louis S. Gross, *Redefining the American Gothic, from Wieland to Day of the Dead*, p. 82.

3.3.1. Nathaniel Hawthorne e a Consciência Puritana

‘Dieu du ciel, je te rends grâces; car il vaut mieux qu’il me croie un monstre que de perdre la foi en toi.’²⁹⁶

Søren Kierkegaard, “Crainte et Tremblement”

(...) we are always, thanks to our human nature, potential criminals.²⁹⁷

C. G. Jung, “The Undiscovered Self”

Apresentado o Gótico Americano como um gênero interessado pelo *dark side* da existência humana e pela obsessão, Punter já concluíra que os motivos que levam este modo literário a preocupar-se tão intensamente com a patologia da culpa tinham a ver com o Puritanismo e o tipo de comportamento a ele subjacente, provocado pelas pressões sociais e, sobretudo, pela educação e vivência religiosas a que todos, à partida, estão sujeitos²⁹⁸. Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne foram os primeiros autores americanos a desenvolver este gênero literário, tendo escrito as suas obras com base nas contradições, dúvidas e ansiedades, ligadas à solidão e ao espírito aventureiro. A patologia da culpa, com raízes no conceito puritano da “depravação inata”, é um tema fundamental nos romances e *short stories* de Hawthorne. Em *American Gothic Fiction* (2004), Allan Lloyd-Smith refere as características que foram decisivas para a origem e estabilização do Gótico Americano: “the frontier, the Puritan legacy, race, and political utopianism.”²⁹⁹

Se tivermos em linha de conta os princípios básicos da doutrina Puritana, verificamos que todos os homens são considerados originalmente depravados e, como pecadores inatos que partilham esse sentimento de culpa, não são merecedores da misericórdia de Deus e, consequentemente, da

²⁹⁶ Søren Kierkegaard, “Crainte et Tremblement”. In *Oeuvres Complètes de Søren Kierkegaard*, Vol. 3, p.107.

²⁹⁷ C. G. Jung, “The Undiscovered Self”. In *Selected Writings*, p. 192.

²⁹⁸ David Punter, *The Literature of Terror*, p. 190.

²⁹⁹ Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction*, p. 37.

salvação. O primeiro homem, Adão, pecou por desobediência, quebrando um acordo feito com Deus. Comendo da Árvore do Conhecimento, carregou e fez carregar aos seus descendentes o pecado original, sendo a salvação possível apenas através de Cristo. À luz da doutrina Puritana, para a pergunta do catecismo “Are you then born a Sinner?”³⁰⁰ havia apenas uma resposta possível: “I was conceived in sin, and born in iniquity.”³⁰¹ O pecado original está indissolivelmente ligado aos fundadores da nação Americana, aos *Founding Fathers*, apresentando-se o pecado dos pais como outro grande conceito psicológico presente nas narrativas góticas americanas. Como escreveu Dimmagio, “without the Grace of God, man was powerless to overcome his demonic natural instincts, his invidious appetites and irascible impulses.”³⁰² O Deus Puritano era assim uma constante ameaça aos crentes que, em permanente estado de culpa, se mantinham em contínua obediência e submissão à Sua vontade. Jung explica assim a subjugação a Deus e a exagerada crença no pecado original:

The evil, the guilt, the profound unease of conscience, the dark foreboding, are before our eyes, if only we would see. Man has done these things; I am a man, who has his share of human nature; therefore I am guilty with the rest and bear unaltered and indelibly within me the capacity and the inclination to do them again at any time. Even if, juristically speaking, we were not accessories to the crime, we are always, thanks to our human nature, potential criminals.³⁰³

Nathaniel Hawthorne e todos os membros da sua comunidade viveram na prática os paradoxos da religião Puritana, vivências que vieram a ter uma influência directa no quotidiano das primeiras comunidades de Nova Inglaterra e, conseqüentemente, nos seus futuros escritores. Nascido em Salem, Massachusetts, Hawthorne manifesta em *The Scarlet Letter* (1850), em *The House of Seven Gables* e no conto “Young Goodman Brown” (1835) uma reflexão sobre o radicalismo religioso, com incidência nos comportamentos contraditórios assumidos pelos seus praticantes, atitudes a que podem conduzir alguns princípios da sua religião, havendo inclusivamente, neste seu conto, passagens com características autobiográficas. O facto de Hawthorne ter pertencido a uma família puritana, e de ter recebido uma educação segundo estes princípios e valores, deu-lhe uma capacidade que, aliada aos conhecimentos que possuía sobre os fundamentos históricos da religião que professava, lhe permitiu reflectir criticamente sobre a sua própria experiência. Michael E. McCabe refere que “Hawthorne sets ‘Young Goodman Brown’ into a context of Puritan rigidity and self-doubt to allow his contemporary readers to see the consequences of such a system of belief.”³⁰⁴

³⁰⁰ Michael E. McCabe, “The Consequences of Puritan Depravity and Distrust as Historical Context for Hawthorne's ‘Young Goodman Brown’”, acedido em 06/04/07, em: <http://itech.fgcu.edu/faculty/wohlpart/alra/Hawthorne.htm#INSERT%201>.

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² Richard Sam Dimmagio, *The Tradition of the American Gothic Novel*, p. 59.

³⁰³ C. G. Jung, “The Undiscovered Self”. In *Selected Writings*, p. 192.

O ano de 1630 surge como data da chegada de William Hathorne, vindo da Inglaterra para a América, armado de Bíblia e espada, sendo este o primeiro antepassado de Nathaniel. John, filho de William e avô de Nathaniel, foi um dos juizes que levou ao mais alto nível o seu zelo religioso, presidindo, de forma rigorosa e implacável, ao julgamento das bruxas de Salem, em 1692. Tal como Goodman Brown, Hawthorne assumia uma posição ambivalente na aceitação dos seus antepassados e dos actos destes, já que o orgulho que sentia pelo passado da sua família surgia misturado com um terrível sentimento de culpa³⁰⁵, que o autor acabou por manifestar neste conto. Tornava-se para si incompreensível que a coragem e o espírito de iniciativa, que levaram os seus antepassados a atravessar o oceano à procura de uma vida melhor, ficassem manchados pela intolerância, pela crueldade e pela morte, manifestadas na perseguição dos Quakers e nos julgamentos de Salem. Assombrado por tais pecados, o escritor deixa transparecer, através de Brown, uma enorme preocupação, quando mostra os paradoxos do Puritanismo e o tipo de influência negativa que a prática militante e radical desta religião pode exercer no indivíduo e na sociedade onde se insere. O conflito entre o Bem e o Mal, que a personagem principal de “Young Goodman Brown” experiencia, indica uma dualidade própria da natureza do Homem, que se agudiza quando o protagonista se apercebe da dupla personalidade dos seus conterrâneos que, em plena floresta, assumem comportamentos ambivalentes e perversos. “Goody Cloyse, that pious teacher of the catechism”³⁰⁶, o pastor “good old Deacon Gookin”³⁰⁷ e Faith, a mulher de Brown, entre outros, protagonizam uma duplicidade de comportamentos perante a estupefacção e a desilusão de Brown. Este estado de incredulidade aprofunda-se quando, no dia seguinte ao seu regresso à povoação, os encontra na aldeia assumindo a sua faceta de cidadãos respeitadores do seu semelhante, revelando assim ter duas personalidades num só corpo: uma temente a Deus e outra completamente desafiadora, situação que Brown não consegue compreender ou aceitar. O que separa definitivamente Brown dos seus vizinhos é esta incapacidade para entender a duplicidade de comportamentos e para chegar a uma conclusão racional sobre os seus motivos.

Brown parece não ter uma explicação concreta para os acontecimentos que testemunhou na floresta. O sonho foi uma das justificações que conseguiu encontrar para aceitar o inaceitável. A batalha trava-se então no seu espírito, quando contrasta os comportamentos em sociedade dos seus concidadãos com as atitudes destes nas cerimónias realizadas na clareira de uma floresta que tudo esconde, mas que paradoxalmente, tudo revela. Ao tomar conhecimento das ambivalências

³⁰⁴ Michael E. McCabe, “The Consequences of Puritan Depravity and Distrust as Historical Context for Hawthorne's ‘Young Goodman Brown’”, acedido em 06/04/07, em: <http://itech.fgcu.edu/faculty/wohlpart/alra/Hawthorne.htm#INSERT%201>.

³⁰⁵ Jacqueline Shoemaker, “Hawthorne's Realm of Morality: Biographical Contexts for ‘Young Goodman Brown’”, acedido em 06/04/07, em: <http://itech.fgcu.edu/faculty/wohlpart/alra/Hawthorne.htm#Heroic%20Slave>.

³⁰⁶ Nathaniel Hawthorne, “Young Goodman Brown”. In *The Scarlet Letter and Selected Tales*, p. 326.

³⁰⁷ Ibidem.

comportamentais da mulher, dos amigos e vizinhos, o jovem Brown não consegue manter relações de amizade e cordialidade para com eles. Sem se mostrar capaz de gerir os sentimentos contraditórios que o atormentam, Brown isola-se da sociedade onde, até essa altura, se tinha sentido feliz. Hawthorne revela, por este meio, o lado negativo da sociedade e o papel que cada indivíduo representa nela, um dos aspectos mais explorados nas suas narrativas. Angie Soler, no seu estudo “The Journey Into the Puritan Heart: Nathaniel Hawthorne's ‘Young Goodman Brown’”, confirma que “upon completing his journey, however, Brown could not confront the terrors of evil in his heart and chose to reject all of society.”³⁰⁸

Em *Love and Death in the American Novel*, Leslie Fiedler remete-nos para Diderot, que terá sido dos primeiros autores a ter consciência da natureza dupla do ser humano: “It was Diderot who represented a first awareness that man is double to the final depths of his soul.”³⁰⁹ Até então, os conflitos vividos pelo Homem eram entendidos como entre ele e o Diabo. Depois das Revoluções Americana e Francesa, bem como do surgimento do romance e da psicologia moderna, atribui-se uma nova interpretação aos conflitos do Homem. Estas lutas deixam de ter lugar entre este e as forças do Mal, passando a existir entre ele e si próprio, num campo de batalha muito específico que tem tanto de complexo como de inacessível: a sua própria mente. Como sublinhou Harry Tucker Jr. na introdução a *The Double – A Psychoanalytic Study*, de Otto Rank, a grande preocupação do escritor, projectado, neste caso específico, na personagem de Brown, é compreender “the relation of the self to the self.”³¹⁰ Mais do que despertar as consciências para a realidade do pecado, o que Hawthorne procurou com os seus textos foi alertar os americanos do seu tempo para as consequências da intolerância, bem como para o perigo do radicalismo do sistema pelo qual a sua religião se regia: “A system in which individuals can not trust themselves, their neighbors, their instructors or even their ministers can not create an atmosphere where faith exists.”³¹¹ Estes comportamentos esquizofrénicos, resultado do fanatismo puritano, surpreendem o jovem Brown que se refugia na solidão, perturbado pelo comportamento duplo dos seus próprios amigos, comprovando ser esse isolamento “the basic American condition of life.”³¹² No conto, a expressão “evil is the nature of mankind”³¹³ aponta para a consciência da duplicidade e para a paranóia que daqui resulta, pelo facto de os puritanos viverem obcecados com esta visão negativa do carácter humano, que se reflecte no contexto doméstico e na sua

³⁰⁸ Angie Soler, “The Journey Into the Puritan Heart: Nathaniel Hawthorne's 'Young Goodman Brown'”, acedido em 06/04/07, em: <http://itech.fgcu.edu/faculty/wohlpart/alra/Hawthorne.htm#INSERT%203>.

³⁰⁹ Leslie Fielder, *Love and Death in the American Novel*, p. 33.

³¹⁰ Harry Tucker Jr., Introduction to *The Double - A Psychoanalytic Study*, p. xiv.

³¹¹ Michael E. McCabe, “The Consequences of Puritan Depravity and Distrust as Historical Context for Hawthorne's ‘Young Goodman Brown’”, acedido em 06/04/07, em: <http://itech.fgcu.edu/faculty/wohlpart/alra/Hawthorne.htm#INSERT%201>.

³¹² Kathryn VanSpankeren, “The Romantic Period, 1820-1860: Fiction: Edgar Allan Poe (1809-1849)”. In *An Outline of American Literature*, acedido em 06/04/07, em: [www. http://www.let.rug.nl/usa/LIT/poe.htm](http://www.let.rug.nl/usa/LIT/poe.htm).

³¹³ Nathaniel Hawthorne, “Young Goodman Brown”. In *The Scarlet Letter and Selected Tales*, p. 327.

relação com a família e com a comunidade. Daí que Botting sublinhe o papel fundamental de Hawthorne na Literatura Gótica Americana referindo que, menos preocupado com a criminalidade e com a psicopatologia individual, o autor parte para o terror presente na família e na sociedade, tal como fez em *The Scarlet Letter*: “The spectre of Puritan intolerance and witchcraft trials hangs over the community that condemns a young woman, Hester, to wear a large ‘A’ as a mark of her adultery.”³¹⁴

Neste romance, o comportamento duplo é claro no reverendo Dimmesdale, o pastor da comunidade puritana, onde vive também Hester Prynne. O amante esconde de todos o seu relacionamento com Hester, deixando-a exposta perante os outros, que a condenam pelo pecado de ambos. Essa duplicidade de comportamentos é notória na impossibilidade que Dimmesdale manifesta de gerir os conflitos que o atormentam, provocados pela incapacidade de assumir publicamente a relação pecaminosa com uma mulher casada e de quem vem a ter uma filha. O sentimento de culpa afasta-o do caminho da redenção e a mentira sobrepõe-se à verdade, porque a cobardia é superior à coragem. De acordo com Maria Antónia Lima, a personagem protagoniza um comportamento tipicamente puritano, resultado de um conflito “entre *soul* e *self*, que gerou uma inquietação e desespero constantes na psique do indivíduo.”³¹⁵ Ao contrário do amante, e desafiando o quotidiano daquela comunidade, Hester manteve uma única atitude: a de nunca omitir a sua condição de adúltera, bem presente na letra escarlate que a comunidade puritana a forçou a ostentar ao peito. Citado por Richard Chase, D. H. Lawrence acredita que, quando Hawthorne se encontrava a escrever *The Scarlet Letter*, estaria a produzir, muito possivelmente de forma inconsciente, uma espécie de profecia “about the great cultural change involved in the shift from the Old World to the New.”³¹⁶ Em *Studies in Classic American Literature* (1971), Lawrence manifesta o seu fascínio perante o paradoxo presente no próprio escritor. Tal como a América puritana, também Hawthorne é detentor de uma identidade dupla, sendo um “blue-eyed darling (...) who knew disagreeable things in his inner soul”³¹⁷, assemelhando-se às personagens das suas histórias, perseguidas por indizíveis terrores de ordem religiosa, ligados às pressões sociais persecutórias e castradoras.

A crítica aos comportamentos da sociedade do seu tempo está igualmente presente em “The Minister’s Black Veil” (1837). Embora não apresente a religião Puritana como causa directa desse comportamento, o autor procura conduzir o leitor a uma reflexão sobre os perigos que ela possa representar e, especialmente, sobre os motivos que levam os membros de uma comunidade a mostrar uma vivência na qual, paradoxalmente, escondem vícios privados e exibem públicas virtudes. O enredo manifesta já uma intenção de Hawthorne em alertar o leitor para os segredos que cada membro

³¹⁴ Fred Botting, *Gothic*, p. 117.

³¹⁵ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. I, p. 104.

³¹⁶ Apud Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition*, p. 75.

³¹⁷ D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, p. 89.

de uma comunidade esconde dos outros, segredos que fazem dessas pessoas indivíduos com tendências para um comportamento duplo, já que estas aparentam ser em público o que não são em privado. Ao esconder o rosto com um véu de cor negra, perturbador e intimidatório, Mr. Hooper pretendeu despertar as consciências dos fiéis para os véus que todos carregavam na alma. Transformando a sua aparência apenas pela utilização daquele simples artefacto, o protagonista desperta nos outros as desconfianças mais terríficas, sem que alguma vez se possa descobrir ou provar o erro por si cometido. Como observou o médico da aldeia, “the black veil, though it covers only our pastor’s face, throws its influence over his whole person, and makes him ghostlike from head to foot.”³¹⁸

O *dreadful secret* do pastor, homem da Igreja e líder espiritual da comunidade, nunca é revelado e o véu com que tapa o rosto transforma-se na metáfora de um pecado inconfessável. Na povoação começam a circular opiniões de que Hooper esconde o rosto “under the consciousness of secret sin.”³¹⁹ Sobre ele, cujo comportamento deveria ser exemplo para todos, recaem, por sua vontade, as piores suspeitas, acreditando a comunidade que a tortura que a consciência lhe inflige tem origem num crime demasiado terrível que o leva a permanecer de rosto escondido: “This was what gave plausibility to the whispers, that Mr. Hooper’s conscience tortured him for some great crime too horrible to be entirely concealed, or otherwise than so obscurely intimated.”³²⁰ Os habitantes sentem-se intimidados pelo véu, “each member of the congregation, the most innocent girl, and the man of hardened breast”³²¹, julgando estarem a ser julgados por um juiz implacável que lhes conhecia todos os pecados, todas as atitudes de duplicidade assumidas que procuravam esconder até do próprio Deus. Como afirma o narrador, o véu liga-se directamente a pecados secretos, que escondemos eternamente dos que nos são próximos, “even forgetting that the Omniscient can detect them.”³²² O segredo está ligado de forma directa ao indizível, àquilo que é demasiado terrível para ser mostrado através da palavra. O reverendo não revela o pecado e, com esta atitude, alerta os outros puritanos para o facto de todos possuírem um pecado secreto que tentam não revelar. No entanto, haverá uma altura em que o cidadão temente a Deus terá de retirar o véu e assumir os seus pecados: “‘There is an hour to come,’ said he, ‘when all of us shall cast aside our veils.’”³²³ Com este gesto, o nosso *dark side* ficará desprotegido não só perante os outros, mas, sobretudo, perante nós mesmos. Nesta sequência de ideias, a questão do terror prende-se não tanto com a acção horrível praticada, mas com o medo, que cada um terá, de ver descoberto o seu pecado, cuja memória se torna insuportavelmente castigadora.

³¹⁸ Nathaniel Hawthorne, “The Minister’s Black Veil”. In *The Scarlet Letter and Selected Tales*, p. 303.

³¹⁹ Ibidem, p. 307.

³²⁰ Ibidem, p. 309.

³²¹ Ibidem, p. 302.

³²² Ibidem, pp. 301-302.

³²³ Ibidem, p. 307.

Podemos concluir que um dos traços comuns a estas três narrativas (“Young Goodman Brown”, *The Scarlet Letter* e “The Minister’s Black Veil”) é o fervor religioso com que se interpretam os acontecimentos, o que é justificado do seguinte modo por Allan Lloyd-Smith em *American Gothic Fiction* (2004): “In each of these tales the protagonist is afflicted by a religious depravity that grotesquely distorts the mindscape.”³²⁴ Com a sua capacidade de discernimento afectada, mais difícil se torna a interpretação dos factos para o simples mortal que é constantemente perseguido com a ameaça da condenação eterna. Os dois contos aqui referidos foram publicados numa colectânea de histórias a que o autor chamou *Mosses From an Old Manse* (1854). Hermann Melville, que se tornara amigo de Hawthorne quase por mero acaso, referiu, numa análise à obra, que admirava o grande poder de negritude que este autor recebera “from that Calvinistic sense of Innate Depravity and Original Sin.”³²⁵ Tal como D. H. Lawrence viria a observar mais tarde, também Melville, ao ler com prazer aqueles textos de Hawthorne, notou a possibilidade de uma dupla leitura daquelas narrativas, que espelhavam também os dois lados de um ser humano chamado Hawthorne. No artigo intitulado “Hawthorne and his Mosses” (1850) Melville escreveu o seguinte: “For spite of all the Indian-summer sunlight on the hither side of Hawthorne’s soul, the other side – like the dark half of the physical sphere – is shrouded in a blackness, ten times black.”³²⁶ De acordo com a sua explicação, esta negritude, que tanto fascina Melville, tem origem na religião Puritana da qual Hawthorne recebeu profundas influências, como já vimos, e cujos conceitos lhe terão provocado as maiores angústias e terrores. Refere ainda Melville sobre os textos de Hawthorne: “You may be witched by his sunlight (...); but there is the blackness of darkness beyond.”³²⁷

Seguindo o raciocínio de Leslie Fiedler, presente em *Love and Death in the American Novel*, podemos passar a uma breve sistematização dos pontos de vista articulados até aqui. O contraste que este autor apresenta entre o Gótico Inglês e o Gótico Americano é muito claro. Se o objecto principal dessa diferença reside naquilo que provoca os sentimentos de insegurança e terror, o crítico nota que a mudança que se opera em termos desse *locus* de terror não será diferente apenas na forma de narrar a história, mas na profunda alteração de significado que tal mudança pressupõe. Desta forma, o castelo assombrado, cheio de ruínas e fantasmas, com as suas caves de onde é impossível regressar, configura-se na floresta assombrada, de cujas grutas e abismos o homem tenta sair. É, pois, a Natureza, e não a sociedade, que se torna o símbolo do Mal³²⁸. O Homem terá, assim, como refere Punter, de enfrentar o caos e o excesso como extensão dos seus próprios pesadelos, porque estes são “the product of the wild

³²⁴ Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction*, p. 53.

³²⁵ Apud Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction*, p. 53.

³²⁶ Herman Melville, “Hawthorne and his Mosses”. In *The Portable Melville*, p. 406.

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, pp. 160-161.

and the uncivilised.”³²⁹ Fiedler conclui também que o Gótico Europeu identificava a negritude com o *Superego*; o Gótico Americano, porém, vai identificar o Mal com o *Id*, com o Inconsciente, com o que está escondido e vai, mais cedo ou mais tarde, pelas mais variadas causas, sendo umas delas as pressões sociais e religiosas, atingir a superfície e revolucionar a verdade estabelecida. Todavia, essa verdade pertence, com frequência, à dimensão das realidades que não são passíveis de uma concretização verbal. Então, para tornar dizível o indizível torna-se necessária a criação de uma personagem que, comportando-se como extensão do autor, permita essa necessária verbalização. Esse Duplo do escritor, entidade a quem se atribui toda a liberdade de expressão como elemento facilitador da auto-reflexão, está presente na Literatura Norte-Americana desde os seus primórdios. A sua influência estende-se a escritores de outras gerações, como Bret Easton Ellis, cuja preocupação parece ser, na linha do que afirmava Lloyd-Smith sobre os contos de Hawthorne, a exploração do comportamento de personagens com a capacidade de discernimento terrivelmente afectada pelas crises existenciais que protagonizam.

O meio social onde se movimentam as personagens de Ellis – o mundo da moda, da publicidade, do cinema e do consumismo, onde as marcas são distintivo de modernidade e de capacidade financeira – provoca nos envolvidos ausência de sentimentos em relação ao seu semelhante e um atitude de profundo desprezo pelos que vivem à margem dos seus conceitos de vida e beleza. Como afirma Gordon E. Slethaug, vive-se numa época e numa sociedade onde “nothing has value in itself but is nevertheless bought and sold at a frantic pace.”³³⁰ Os comportamentos sexuais, arbitrários e sem qualquer objectivo a não ser o prazer pelo prazer, bem como o elevado consumo de drogas, são a imagem de marca das personagens mais desprezíveis e, paradoxalmente, mais fascinantes de Ellis, que vivem em grandes metrópoles, em substituição dos desertos inóspitos e das grandes florestas, onde o perigo era uma constante. Contudo, tanto na Nova Inglaterra de Hawthorne como na sociedade Americana actual de Ellis, existem ambientes de depravação onde cada um se expressa através de atitudes inquietantes de excesso e frustração, numa fuga constante às suas mais profundas angústias e sentimentos ambivalentes. Como refere Milaca Ivkovi, o motivo do Duplo, embora preserve as características inerentes à sua génese, vê transformado o seu carácter de acordo com “changing notions of what exactly constitutes ‘reality’ and ‘human identity’”.³³¹

³²⁹ David Punter, *The Literature of Terror*, p. 6.

³³⁰ Gordon E. Slethaug, *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, p. 4.

³³¹ Milaca Ivkovi, “The Double as the ‘Unseen’ of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger”, p. 123, acedido em 18/07/08, em <http://facta.junis.ni.ac.yu/lal/lal2000/lal2000-05.pdf>.

3.3.2. O Duplo em Dois Contos de Edgar Allan Poe:

“The Imp of the Perverse” e “William Wilson”

LET ME CALL MYSELF, FOR the present, William Wilson.
The fair page now lying before me need not be sullied with my
real appellation.³³²

Edgar Allan Poe, “William Wilson”

A questão do Duplo ligado à auto-reflexividade autoral, tema central desta dissertação, começa por estar presente na obra de Edgar Allan Poe, para se estender depois a escritores de outras gerações. Bret Easton Ellis viria a escrever romances sobre personagens fragmentadas, revelando um enorme interesse, na tradição de Poe, pela duplicidade da natureza humana. Neste subcapítulo propomo-nos analisar duas histórias de Poe, “The Imp of the Perverse” e “William Wilson”, por três razões fundamentais: contêm em si as bases nas quais se alicerça a obra do escritor em referência; são um importante contributo para o género Gótico Norte-Americano; e tornam-se um ponto essencial de ligação com as teorias sobre o conceito do Duplo, como iremos demonstrar a seguir.

Comecemos por uma breve passagem pelo conto “The Imp of the Perverse”, no qual é apresentada a questão do Outro sem que Poe tenha criado duas personagens fisicamente separadas para ilustrar a perversidade da natureza humana, contida na sua capacidade de se duplicar. Neste verdadeiro tratado de Poe sobre a teoria da perversão, o protagonista é a principal ameaça a si próprio, devido à ambivalência dos seus desejos e à falta de vontade para refrear os impulsos que o lançam na concretização das intenções mais perversas. Há, assim, um impulso irracional, sem nada que o motive, que o conduz à autodestruição. O protagonista-narrador comporta dois seres num só: aquele que quer dar o passo em direcção ao abismo, de onde jamais poderá regressar, e o outro que sabe da gravidade e das consequências desse gesto, mas que nada faz para impedir a outra parte de avançar. Como refere Maria Antónia Lima, em “Perversity as one of the Fine Arts: creative acts of destruction in some

³³² Edgar Allan Poe, “William Wilson”. In *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*, p. 34.

gothic novels” (2007), encontramos em várias histórias de Poe personagens que capitulam, vítimas dos seus impulsos, sempre que tentam transgredir os limites permitidos pela moral³³³, devido à atracção que o abismo exerce sobre elas, sentimento bem presente nos excertos que se seguem:

We stand upon the brink of a precipice. We peer into the abyss – we grow sick and dizzy. Our first impulse is to shrink from the danger. Unaccountably we remain. (...) There is no passion in nature so demoniacally impatient, as that of him who, shuddering upon the edge of a precipice, thus meditates a plunge. (...) If there be no friendly arm to check us, or if we fail in a sudden effort to prostrate ourselves backward from the abyss, we plunge, and are destroyed.³³⁴

A inexplicabilidade do impulso contribui paradoxalmente para ajudar na sua definição: a vontade irreprimível de dar o passo em frente, como uma força que nos impele para o Mal, faz sobressair o carácter perverso desse gesto, desse “mobile without a motive, a motive not *motiviert*.”³³⁵ Contudo, pretendendo justificar a sua vontade de seguir o caminho do Mal, o narrador de “The Imp of the Perverse” afirma a dada altura: “As it is, you will easily perceive that I am one of the many uncounted victims of the Imp of the Perverse.”³³⁶ O leitor apercebe-se, então, de que tudo o que foi escrito até aqui, num tom ensaístico, serve, na perspectiva do narrador, para justificar o crime, que foi por si perpetrado e que nos é revelado em analepse. O leitor descobre, assim, a perversidade da própria estrutura narrativa, pois o que seria um tratado sobre a tentação transforma-se no relato de um homicídio levado a efeito pelo narrador. A perversidade e a criatividade demonstradas provam que são inseparáveis, sendo esta dualidade de comportamentos justificável, se tivermos em linha de conta a clivagem interna que a provoca. Quando o narrador refere “We perpetrate them merely because we feel that we should not. Behind this there is no intelligible principle”³³⁷, somos levados a acreditar que esta falta de capacidade de controlo e o impulso que o assusta e atrai podem revelar-se um sintoma de loucura. Esta problemática leva Scott Brewster a concluir no artigo “Seeing Things: Gothic and the Madness of Interpretation” que, se o Gótico é, de acordo com Botting, uma escrita de excessos, então a loucura, porque excede a razão, é também uma preocupação do Gótico³³⁸.

Poe, um dos primeiros autores a tratar em literatura os efeitos da fragmentação da personalidade, permite-nos descobrir esse sentimento da perversidade, que nos leva a ultrapassar a fronteira em

³³³ Maria Antónia Lima, “Perversity as one of the Fine Arts: creative acts of destruction in some gothic novels”, (Nov. 2005).

³³⁴ Edgar Allan Poe, “The Imp of the Perverse”. In *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*, p. 441.

³³⁵ Ibidem, p. 440.

³³⁶ Ibidem, p. 442.

³³⁷ Ibidem, p. 441.

³³⁸ Scott Brewster, “Seeing Things: Gothic and the Madness of Interpretation”. In *A Companion to the Gothic*, p. 281.

direcção ao social e moralmente condenável, ainda que continuemos a desconhecer os verdadeiros motivos que nos impelem para o abismo, porque esses estão para além da razão. Dostoiévski apreciou de igual forma a metáfora do abismo, como a fronteira entre o saudável e o patológico. Também a personagem Mr. Golyadkin sentiu dentro de si uma terrível luta, logo que começou a duvidar da sua identidade. A partir daí, começou a ficar irremediavelmente atraída pelo “fearful precipice”, desconhecendo ainda que ia ao encontro da própria destruição:

A sua situação assemelhava-se à do homem que, em cima de um terrível despenhadeiro, com a terra a desmoronar-se sob os pés, vacila, mexe-se, ondula pela última vez, escorrega, o abismo atraindo-o, sem força nem firmeza de espírito, o desgraçado, para dar um salto para trás, para desviar os olhos do precipício; o abismo atraindo-o e, por fim, ele próprio salta para o fundo, acelerando por sua vontade a hora da morte.”³³⁹

Em “William Wilson”, e num claro diálogo com Mr. Golyadkin, o protagonista é igualmente confrontado com a existência de uma personagem igual a si próprio, situação que se torna inquietante depois de concluir que esta é exactamente o seu Duplo. Poe explora aqui o aspecto da duplicidade/identidade/alteridade, colocando o protagonista em confronto permanente com o Duplo, isto é, consigo próprio. Entretanto, notemos que o verdadeiro William Wilson se encontra oculto por detrás deste nome que, na realidade não é o dele, porque o seu nome verdadeiro “has been already too much an object for the scorn – for the horror – for the detestation of my race.”³⁴⁰ Estamos assim em presença de um narrador que, por motivos à partida desconhecidos, usa um pseudónimo, tratando-se de uma ironia que Poe nos oferece antes de entrarmos no universo conflituoso da personagem perseguida pelo seu Duplo. Incrédulo, o protagonista sente-se ameaçado por alguém que é exactamente igual a si próprio. Mas, ao contrário das atitudes intimidatórias do Duplo de Mr. Golyadkin, o Duplo de William Wilson assume uma atitude vigilante servindo de consciência a Wilson, repreendendo-o violentamente “for his wrongdoing.”³⁴¹ Em *Gothic – Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, Davenport-Hines considera o conto uma alegoria sobre a consciência que persegue o protagonista até à morte, sem que este consiga arrepender-se e salvar-se no final do seu percurso: “The doppelgänger can just as plausibly represent conscience’s mischievous tricks: the climax of the tale is a caution that self-accusation leads to self-destruction.”³⁴² Neste caso específico, como refere Judith Oster no artigo “See(k)ing the Self: Mirrors and Mirroring in Bicultural Texts”

³³⁹ Fiódor Dostoiévski, *O Duplo*, p. 47.

³⁴⁰ Edgar Allan Poe, “William Wilson”. In *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*, p. 34.

³⁴¹ David Grantz, “The Stricken Eagle: Women in Poe”, acedido em 20/07/07, em: <http://www.poedecoder.com/essays/eagle/>.

³⁴² Richard Davenport-Hines, *Gothic – Four hundred years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 287.

(1998), “the other is not necessarily the ‘evil’ or destructive other.”³⁴³ Embora Wilson acabe por necessitar de um controlo rígido devido aos seus excessos imorais, nunca aceitará os limites impostos pelo Duplo já que, na sua perspectiva, os seus “natural rights of self-agency are so pertinaciously, so insultingly denied by the double.”³⁴⁴

A presença do Duplo nas narrativas Góticas é, como já foi referido, o ponto de partida desta investigação para encontrar na Literatura Norte-Americana, e em especial em Bret Easton Ellis, sinais que nos permitam concluir que os processos de auto-referencialidade, obtidos através das projecções autorais dos escritores nas personagens que criam, são uma forma indirecta e aparentemente impessoal de praticarem uma escrita autobiográfica, sem a assumirem como tal. Nesta linha de pensamento, não podemos deixar de referir que há traços autobiográficos em “William Wilson”, visto Poe incluir na narrativa situações inspiradas no seu passado, como a academia do Dr. Bransby, onde o jovem Wilson viveu durante cinco anos. Este espaço ficcional, onde iria iniciar-se a destruição de William Wilson após o encontro com o seu Duplo, foi baseado na escola que o jovem Edgar frequentou, quando acompanhou os pais adoptivos numa longa estada em Londres. Refere David Grantz no seu artigo “The Stricken Eagle: Women in Poe”:

When John Allan's business interests required relocating in London, (Summer, 1815) the Allans took Edgar to England with them (...). Next, at ages eight and nine, Edgar boarded at the school of John Bransby, the Manor House School at Stoke Newington (called Dr. Bransby's Academy in ‘William Wilson’).³⁴⁵

Embora Poe tenha incluído na história alguns detalhes da sua infância e até um pormenor já relacionado com a idade adulta, o alcoolismo (facto que iria precipitar a sua morte prematura), “William Wilson” não pode ser considerado um conto verdadeiramente autobiográfico, visto não possuir essas características. Contudo, nesta história que reflecte algumas vivências pessoais, o protagonista-narrador acaba por ser uma voz do autor, uma projecção de Poe que procura, através da narrativa, libertar-se dos seus próprios fantasmas. Quando William Wilson se torna um jogador e um alcoólico inveterado, sofre por esse motivo as chamadas de atenção do seu Duplo. Como refere Grantz, “In ‘William Wilson’, the protagonist lives out his repressed desires and gives the double the greatest resistance under the influence of alcohol. It is precisely during these moments of drunkenness that the double appears before Wilson to admonish him for his actions.”³⁴⁶

No conto, Poe faz uso de uma dupla ironia: por um lado, apresenta-nos um Duplo que age de acordo com as normas e a Moral, procurando proteger Wilson de si próprio e das suas acções

³⁴³ Judith Oster, “See(k)ing the Self: Mirrors and Mirroring in Bicultural Texts”. In *MELUS*, Vol. 23, n.º 4, *Theory, Culture and Criticism*, p. 71.

³⁴⁴ David Grantz, “The Stricken Eagle: Women in Poe”, aceso em 20/07/07, em: <http://www.poedecoder.com/essays/eagle/>.

³⁴⁵ Ibidem.

³⁴⁶ Ibidem.

descontroladas; por outro, mostra-nos um protagonista-narrador que se esconde sob o nome de William Wilson, jamais revelando a sua verdadeira identidade. Ao verificarmos que o Mal está associado não ao Duplo mas ao protagonista, concluímos que o Duplo de Wilson é, ao contrário do Duplo de Stevenson, não a sua *dark half* mas o seu anjo bom, o seu Eu positivo. A partir daí, o leitor começa a entender a razão de, no início da história, o narrador ter assumido um outro nome que não o seu. Assim, ao contrário do esperado, era o Wilson original quem carregava toda a perversidade, desde logo anunciada no início, quando confessara que o seu verdadeiro nome não poderia manchar as folhas onde iria revelar a verdade. Se William Wilson, enquanto tal, não existe, não passando de um pseudónimo sob o qual se esconde uma personagem atormentada, então o seu Duplo também não existe e, consequentemente, toda a narrativa não passou de mais um exercício de perversidade à custa do leitor. Outra das possíveis intenções desta história poderá ser, como já foi referido, uma confissão de Poe em relação ao vício que o iria conduzir à morte: "I had given myself up entirely to wine; and its maddening influence upon my hereditary temper rendered me more and more impatient of control. I began to murmur, – to hesitate, – to resist."³⁴⁷ Sabemos, pelas leituras de algumas biografias, que Poe foi encontrado embriagado numa rua em Baltimore, em estado crítico, vindo a morrer quatro dias depois.

A resolução dos conflitos que consumiam William Wilson, provocados pela constante vigilância a que se encontrava submetido, passaria pelo aniquilamento do Duplo, sem que Wilson percebesse que, com a morte deste, também ele sucumbiria, tal como acontece com Dorian Gray e a destruição do seu retrato. O duelo no palácio do Duque Di Broglio simboliza a luta entre o Bem e o Mal e termina com a morte do Duplo e a consequente morte de Wilson, "dead to the World, to Heaven, and to Hope!"³⁴⁸ Só mais tarde, em retrospectiva, Wilson se apercebe que assassinou a sua própria consciência. Como refere David Grantz, "he has murdered his own conscience, and, in effect, has brought about the moral death of himself."³⁴⁹ Se há o impulso de seguir por um caminho que se afasta da normalidade aceite, então é porque há duas personalidades, duas vozes interiores em constante conflito a disputarem a vontade da personagem. Há dois seres incompatíveis, mas que, em profundo paradoxo, habitam o mesmo corpo. Isto significa que, eliminado o corpo que os suporta, morrem no mesmo e preciso momento o original e o seu Duplo, à imagem e semelhança do ocorrido com Dr. Jekyll e Mr. Hyde.

José Saramago aborda esta questão de uma forma muito idêntica, quando afirma, no seu romance *O Homem Duplicado*, "morrem juntos os que são iguais"³⁵⁰, e ainda noutra passagem, dando

³⁴⁷ Edgar Allan Poe, "William Wilson". In *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*, p. 47.

³⁴⁸ Ibidem, p. 48.

³⁴⁹ David Grantz, "The Stricken Eagle: Women in Poe", acedido em 26/06/06, em: <http://www.poedecoder.com/essays/eagle/>.

³⁵⁰ José Saramago, *O Homem Duplicado*, p. 184.

voz ao protagonista atormentado em diálogo com o seu Duplo, “tendo nós nascido no mesmo dia, também num mesmo dia iremos morrer.”³⁵¹ Ainda que, ao contrário do seu Duplo, Tertuliano Máximo Afonso não morra, este professor de História é uma personagem em perfeito diálogo com Wilson de Poe e, de igual modo, com Mr. Golyadkin, figuras que se desenvolvem a partir da exploração desta temática.

A criação de ambientes propícios à loucura, ou a comportamentos que a ela possam conduzir, é um ingrediente típico do género Gótico que Poe igualmente desenvolveu. Os cenários apresentados e as ambiências criadas por este escritor funcionam frequentemente como o Duplo das personagens em permanente angústia. Tendo em linha de conta que a fragmentação da personalidade tem por base um conjunto de factores com diversas origens, a arquitectura dos lugares tem, naturalmente, um peso considerável na participação dessa ruptura e na construção dessas partes em conflito. No caso específico de “William Wilson”, quando o protagonista toma consciência da existência do seu Duplo, o cenário em que se desenrola a acção inicial deixa o jovem interno espantado, num misto paradoxal de terror e admiração, pelo tamanho, pela estrutura, pelo emaranhado da sua arquitectura, e pelo ar misterioso que apresentava:

But the house! – how quaint an old building was this! – to me how veritably palace of enchantment! There was really no end to its windings – to its incomprehensible subdivisions. (...) [The school-room] was very long, narrow, and dismally low, with pointed gothic windows and a ceiling of eight or ten feet (...).³⁵²

T. S. Elliot, no seu ensaio “Hamlet”, chamou a atenção para a forma como a emoção deve ser provocada no leitor, referindo que “the only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’”³⁵³, isto é, um conjunto de objectos ou uma sequência de acontecimentos que funcionem como a fórmula de uma emoção particular ou, como refere Maria Antónia Lima, “numa tentativa de encontrar o correspondente objectivo da emoção.”³⁵⁴ Este conceito está presente, por exemplo, na casa em “The Black Cat”, na academia em “William Wilson”, na casa em “The Tell-Tale Heart” e na mansão em “The Fall of the House of Usher”. Esta última reflecte a ruína dos seus habitantes, a degradação de Roderick, que se vê projectado na irmã gémea que enterrou viva e cuja morte o irá conduzir à loucura. Quando noutros textos deste autor analisamos a ligação das personagens aos locais, onde se desenrola a acção, notamos que esse espaço exterior às personagens está profunda e directamente ligado à sua mente em convulsão, servindo como elemento inspirador e como prolongamento das suas paranóias. Para além desta ligação do espaço ao interior das personagens, podemos afirmar, de acordo com Maria Antónia Lima, que Poe “projecta nas

³⁵¹ Ibidem, p. 222.

³⁵² Edgar Allan Poe, “William Wilson”. In *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*, p. 36.

³⁵³ T. S. Eliot, “Hamlet”. In *Essays*, p. 145.

³⁵⁴ Maria Antónia Lima, *Emoção Trágica e Impessoalidade da Poesia*, p. 23.

personagens os seus tormentos pessoais, objectivando-os, transformando-os em correlativos objectivos da sua tragédia íntima.”³⁵⁵ Ao exercer influência no comportamento e na personalidade dos seus habitantes, o cenário é utilizado pelo escritor para projectar no texto as suas próprias angústias e desequilíbrios, sob o pretexto de contar uma história onde outros são os protagonistas. Há, segundo Eliot, “[a] complete adequacy of the external to the emotion.”³⁵⁶ Nessa linha de pensamento, podemos concluir que esses edifícios são a metáfora da mente no Gótico Americano, sendo também Duplos das personagens e espelhos dos tormentos que nelas têm origem e que Ellis tão bem soube aproveitar em *Lunar Park*, explorando literariamente, e em consonância com a tradição gótica, a mansão onde vive a personagem Ellis, em Elsinore Lane.

3.4. O leitor e os seus Duplos

Madness lies in the reading.³⁵⁷

Scott Brewster, “Seeing Things: Gothic and the Madness of Interpretation”

Os estados de espírito ambivalentes, articulados à volta dos variados conflitos assumidos pelas personagens de ficção, formam um conjunto de situações que não podem deixar de atrair o leitor. Muitas vezes, o despertar de sentimentos provenientes de terrores sentidos pelo próprio leitor, igualmente impossíveis de verbalizar, torna-se mais eficaz com a inclusão, por parte do autor, de um protagonista-narrador na sua história. Esta técnica é frequentemente utilizada por Poe nos seus contos, com o objectivo de provocar uma situação intimista causada pela existência de um narrador de primeira pessoa, que age junto do leitor como se este fosse o único a quem vai confiar os seus segredos. O leitor fica, assim, com a ilusão de ser o confidente eleito pelo próprio autor. Recordemos, a título de exemplo, e apenas para focar os mais representativos, “William Wilson”, “The Fall of the House of Usher” (1839), “Ligeia” (1839), “The Man of the Crowd” (1840), “Eleanora” (1841), “The Pit and the Pendulum” (1842), “The Oval Portrait”, “The Tell-Tale Heart” (1843), “The Black Cat” (1843), “The Oblong Box” (1844), “The Imp of the Perverse” (1845) e “The Cask of Amontillado” (1846). Contudo, devido ao envolvimento excessivo do leitor, há o risco de se perder o necessário distanciamento estético, porque quem lê sente-se “implicado nos problemas dos narradores por estes o

³⁵⁵ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. II, p. 276.

³⁵⁶ T. S. Eliot, “Hamlet”. In *Essays*, p. 145.

³⁵⁷ Scott Brewster, “Seeing Things: Gothic and the Madness of Interpretation”. In *A Companion to the Gothic*, p. 291.

colocarem muito perto das suas experiências terríficas.”³⁵⁸ No entanto, na opinião de Terry Heller, essa proximidade provoca ansiedade no leitor, o que se pode considerar positivo, porque torna mais eficaz esse prazer estético do terrível³⁵⁹.

Se a leitura é também um sintoma da necessidade do leitor de transgredir algumas barreiras, este acto possui, tal como o da escrita, elementos de perversidade que levam Scott Brewster a defender que a fonte da loucura é o próprio texto, ponto de contacto entre o escritor e o leitor: “We should not look outside a text for the source of its madness: madness is already ‘here’, haunting and driving the act of reading.”³⁶⁰ Stephen King analisa a questão de uma forma mais simples. Diz o escritor que a atracção do leitor pelo livro tem a ver com o facto de o leitor se identificar com a história, mas não tanto em termos psicológicos: “This happens, I think, when readers recognize the people in a book, their behaviors, their surroundings, and their talk. When the reader hears strong echoes of his or her own life and beliefs, he or she is apt to become more invested in the story.”³⁶¹ Na opinião de Harry Mathews, no artigo “For Prizewinners” (1999), o interesse do leitor pela narrativa é conseguido através de uma estratégia mais ligada à maneira como o texto está estruturado. Refere o crítico que o escritor deve ser cuidadoso ao ponto de fornecer ao leitor os materiais e o espaço necessários para a criação de uma experiência. Poe, como já foi explicado, escrevia as suas histórias condicionando a sua criatividade de acordo com a necessidade estética de provocar determinadas emoções no leitor, não escrevendo por isso qualquer palavra ao acaso. O acto de leitura é, assim, “an act of creation for which the writer provides the means.”³⁶² Por isso, é natural que, à semelhança do que se passa com o autor no acto da escrita, o leitor se sinta projectado nas personagens, nos cenários e na acção, criando, paralelamente à versão do escritor, uma realidade que, embora identifique com a sua, seria incapaz de reproduzir na vida real, com a clareza, a linearidade e a lógica a que o texto literário obriga. Desta forma, poder-se-á entender o modo como o processo de fragmentação do *Eu* atinge também, ainda que teoricamente, o leitor. Ao serem contaminadas por esta ambivalência gótica, as emoções do leitor tornam-se também ambivalentes, de tal forma que este pode chegar ao ponto de se sentir um Duplo do próprio escritor. De forma igualmente paradoxal, o terror provoca no leitor “não só repulsa e afastamento, mas também atracção e fascínio”³⁶³, tornando-o admirador deste género de literatura, ao encarar as personagens das histórias como uma projecção de si próprio, como se fossem os seus próprios Duplos. Este facto justifica a insistência de Brewster na ideia de que “madness lies in the reading.”³⁶⁴ É esse fascínio que Gixti, em consonância com as teorias que William James publicou na

³⁵⁸ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol I, p. 61.

³⁵⁹ Apud Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol I, p. 61.

³⁶⁰ Scott Brewster, “Seeing Things: Gothic and the Madness of Interpretation”. In *A Companion to the Gothic*, p. 285.

³⁶¹ Stephen King, *On Writing*, p. 125.

³⁶² Harry Mathews, “For Prizewinners”. In *The Review of Contemporary Fiction*, p. 86.

³⁶³ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. I, p. 54.

sua obra *Principles of Psychology* (1890), refere ter origem num “impulse aboriginal character.”³⁶⁵ Tal impulso encontra-se relacionado com a ideia de que todos os seres humanos são maus e predadores por natureza, indo ao encontro do fenómeno da fragmentação em Dr. Jekyll: “There is a beast within us which causes us to commit evils that our rational selves blush to think of.”³⁶⁶ A atracção irreprimível pela violência e o prazer mórbido pelas narrativas góticas levam o escritor a criar universos com aquelas características: ele sabe que existe um público, cujos sentimentos não serão muito diferentes, na sua origem, do fascínio e do prazer sentidos pelo autor durante a produção dos textos. Assim, podemos afirmar que as histórias onde o impulso para o crime leva cidadãos, ditos comuns, a transformarem-se em psicopatas, são as que mais atraem o leitor deste género literário. Este é levado, de forma irracional, a temer duplamente tal ameaça: a possibilidade de ser agredido por um psicopata, que pode ser o seu melhor amigo ou, talvez mais assustador ainda, a eventualidade de poder ser *ele* o psicopata. Julgamos estar justificado o título do livro de Robert Simon sobre o lado negro do comportamento humano: os homens maus executam na prática os sonhos dos homens bons. Afinal, como observa Maria Antónia Lima no seu artigo “Monstros intelectuais, uma monstruosidade oculta” (2006), o fascínio e, ao mesmo tempo, a inquietação que os monstros nos provocam têm a ver com o facto de eles terem sido criados à nossa imagem e semelhança. Como conclui a autora, “os monstros somos nós.”³⁶⁷ Tal como em Poe, o medo da desagregação psíquica, que atinge as personagens e que as leva aos actos mais horríveis, contagia o leitor, que cria uma tal relação de envolvimento com o universo proposto pelo escritor que, perversamente, não consegue deixar de ler o que o assusta.

A propósito, recordemos o filme *In the Mouth of Madness* (1995) de John Carpenter, no qual também a ficção e a realidade se misturam de forma perversa e que tem a leitura e as suas consequências nefastas como ponto de partida da narrativa. Numa clara referência a “At the Mountains of Madness” (1936), um conto de H. P. Lovecraft, embora sobre uma temática diferente, o filme narra a história do desaparecimento de um famoso escritor de romances de terror, Sutter Cane, cuja escrita afecta negativamente o comportamento dos seus leitores. Tal facto leva-nos a supor que a leitura de determinadas obras, em especial as conotadas com o modo Gótico, pode exercer efeitos negativos sobre as pessoas que deixam de ser capazes de separar a realidade da ficção. Em *Lunar Park*, Ellis envolve-nos numa narrativa onde existe um assassino à solta que utiliza nos seus crimes o *mondu operandi* do psicopata Patrick Bateman, protagonista de outro romance do mesmo autor. No seguimento desta ideia, é possível entender as razões que levam o narrador de *The Picture of Dorian Gray* (1891) a afirmar, sublinhando a influência que a leitura de um determinado livro exerceu no

³⁶⁴ Scott Brewster, “Seeing Things: Gothic and the Madness of Interpretation”. In *A Companion to the Gothic*, p. 291.

³⁶⁵ Joseph Gixti, *Terrors of Uncertainty*, p. 88.

³⁶⁶ Ibidem, p. 86.

³⁶⁷ Maria Antónia Lima, “Monstros intelectuais, uma monstruosidade oculta”. In *Textos e Pretextos*, n.º 8, p. 53.

comportamento da personagem central do romance: “FOR YEARS, Dorian Gray could not free himself from the influence of this book. Or perhaps it would be more accurate to say that he never sought to free himself from it.”³⁶⁸ Tal como os leitores afectados em *In the Mouth of Madness*, também a personagem do romance de Wilde fora “envenenada” pela leitura: “Dorian Gray had been poisoned by a book.”³⁶⁹ Estas influências nefastas têm como principal motivo o facto de a personagem de Wilde acreditar que a sua vida teria servido de modelo para a história que se encontrava a ler, visto que “the whole book seemed to him to contain the story of his own life, written before he had lived it.”³⁷⁰ Acrescente-se que, se esse envenenamento tem sido, até aqui, referido como psíquico e metafórico, tal não se poderá dizer sobre o tema do romance *Il nome della rosa* (1980) de Umberto Eco, em que os frades de uma abadia beneditina foram, literalmente, envenenados por um livro. Ler revelou-se, sem dúvida, fatal.

3.5. O escritor e o seu Duplo

Num dos seus ensaios, “The Origin of Selves” (1991), o filósofo norte-americano Daniel Dennett refere a necessidade primordial de qualquer escritor: “Our fundamental tactic of self-protection, self-control, and self-definition is not spinning webs or building dams, but telling stories, and more particularly concocting and controlling the story we tell others – and ourselves – about who we are.”³⁷¹ A escrita, como meio privilegiado de registo de histórias, surge como um instrumento facilitador desse necessário auto-conhecimento. O autor tem, assim, a possibilidade de se exprimir através dela de uma forma que, enquanto mera entidade empírica, se sente incapaz de manifestar, a não ser através desse desdobramento autoral em várias personagens. A partir daqui, podemos depreender da necessidade da criação, por parte do escritor, de um Duplo de si próprio que pode ser uma ou várias personagens dos seus contos, novelas ou romances, através das quais explicita os mais variados pontos de vista, sem que os tenha de justificar publicamente. É, em suma, o assumir de um papel que, não sendo o papel de si próprio, poderá funcionar como veículo transmissor das suas reais preocupações e angústias. O acto da escrita, e nomeadamente o da escrita ficcional, é, para além de um acto criativo e de libertação, um caminho que o escritor percorre para se encontrar consigo próprio. Se

³⁶⁸ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, p. 102.

³⁶⁹ Ibidem, p. 116.

³⁷⁰ Ibidem, p. 102.

³⁷¹ Daniel Dennett, “The Origin of Selves”, acedido em 25/10/07, em: ase.tufts.edu/cogstud/papers/originss.htm.

essa dinâmica é, ou não, inofensiva, em termos de consequências para o próprio escritor, é uma questão que iremos abordar noutro capítulo do presente trabalho.

O acto que sustenta a produção literária pode ser enriquecido e mais facilmente integrado na ficção Gótica, se esse desdobramento autoral for o resultado de uma fragmentação não voluntária, mas sim reflexo de uma situação patológica, fruto de uma cisão grave da consciência do autor. No entanto, sabemos que a fronteira entre a loucura e a sanidade mental é demasiado ténue para que se consiga evitar a transgressão, pela qual o indivíduo, e o escritor em particular, sempre nutriram uma atracção perigosamente fatal. Daí que a literatura universal se encontre repleta de exemplos de escritores que, procurando exorcizar os seus medos e impotências enquanto seres sociais, se projectam em personagens que, por vezes, tanto têm de geniais como de dementes, encontrando-se divididas entre o Bem e o Mal, sem entenderem de forma clara a linha que as divide e fragmenta. Uma das possíveis soluções para o Mal, que consome esses autores, reside na criação de personagens que personifiquem essa sua ansiedade como criadores e, ao mesmo tempo, intérpretes das emoções que pretendem mostrar aos outros, sobretudo das emoções provocadas pelo lado mais negro da sua existência como seres humanos e como artistas. Um autor que, como Bret Easton Ellis, cria uma história cujo protagonista é um escritor que escreveu os mesmos livros e tem os mesmos amigos que ele, está, inexoravelmente, a expor perante o mundo o seu próprio mundo.

3.6. O Duplo como Psicopata

Alguns dos protagonistas das obras referidas até aqui, para além de escritores e professores de Escrita Criativa, são também psicopatas. À primeira vista, não é fácil entender o elo existente entre esta profissão e o crime levado a efeito por personagens que seriam incapazes de tais actos. No entanto, se seguirmos ainda o ponto de vista de Gixti, que considera a literatura de terror um meio de libertação dos “excesses of build-up psychic energy in order to maintain healthy equilibrium”³⁷², concluímos que o escritor utiliza a própria literatura para, quer através do acto da criação, quer através da projecção nas personagens que inventa, libertar os seus instintos mais primitivos e destruidores, que o podem impelir para actos puníveis pela lei ou pela consciência. No caso do artista em geral, e no do escritor em particular, tratar-se-á de simular a prática de um crime que fica automaticamente legitimado pela arte, tornando aceitável o que é condenável, ou transformando o horrendo em algo sublime. O escritor norte-americano Stephen King, autor de inquietantes histórias de terror, com

³⁷² Joseph Gixti, *Terrors of Uncertainty*, p. 80.

milhões de exemplares vendidos em todo o mundo e com muitas delas adaptadas ao cinema, ajuda-nos a compreender a razão de, numa mesma personagem, existirem o escritor e o assassino, ambos Duplos do autor que os criou. No capítulo “Toolbox” de *On Writing*, um texto de características autobiográficas e uma reflexão sobre a sua própria escrita e sobre o seu processo criativo, este escritor explica como nasce um texto de ficção, entrando em diálogo com Maggie Kilgour, quando refere o monstro de Frankenstein como alegoria da Criação. King sublinha a importância das palavras e a relação destas com as emoções que o escritor pretende transmitir:

Words create sentences; sentences create paragraphs; sometimes paragraphs quicken and begin to breathe. Imagine, if you like, Frankenstein’s Monster in its stab. (...) You feel as Victor Frankenstein must have when the dead conglomeration of sewn-together spare parts suddenly opened its watery yellow eyes. *Oh my God, it’s breathing*, you realize. *Maybe it’s even thinking. What in hell’s name do I do next?*³⁷³

Seguindo este paralelismo, torna-se claro que a obra literária, e sobretudo a literatura Gótica, possa ser considerada produto de um excesso, de um desejo de ultrapassar os limites traçados pela consciência e pela moral. Consciente dessa perversidade, e ao sentir necessidade de reflectir sobre esse sentimento que domina todo o seu processo criativo, o autor procura escrever sobre os seus sentimentos mais obscuros, de forma a trazê-los à luz. E fã-lo através da escrita e, sobretudo, através da criação de personagens que exercem a sua própria actividade profissional. King, referido por Bret Easton Ellis como uma das suas principais influências, assume a escrita como um processo de auto-conhecimento. A determinada altura do seu ensaio, o autor revela que o texto de *The Shining* tinha sido produzido sob o efeito do álcool e, como sentira necessidade de chamar a atenção para o grave problema que então atravessava, a escrita foi uma das formas que conseguiu utilizar para pedir ajuda e lançar para o exterior sinais do seu desespero. Após esta confissão, King conclui: “I was, after all, the guy who had written *The Shining* without even realizing (at least until that night) that I was writing about myself.”³⁷⁴ Neste caso específico, o seu percurso para um auto-conhecimento concretizava-se nas descrições das perturbações psicológicas sofridas pelo escritor Jack Torrance. Este, movido por acessos de ansiedade e terror provocados pelo acto da escrita e levado por um impulso que não conseguia controlar, perseguiu a família até à morte, devido, segundo Maria Antónia Lima, “a um enorme sentimento de tédio e vazio vividos na solidão do Overlook Hotel.”³⁷⁵ King refere uma outra história que escreveu na época em que se encontrava mergulhado no álcool e na heroína, *The Tommyknockers* (1987), sobre uma escritora que descobre uma nave espacial extraterrestre enterrada no quintal com a tripulação em hibernação. Ao serem despertados, os tripulantes apoderam-

³⁷³ Stephen King, *On Writing*, p. 104.

³⁷⁴ Ibidem, p. 71.

³⁷⁵ Maria Antónia Lima, *O Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol I, p. 84.

se da mente das pessoas, que entregam a alma para se libertarem dos invasores. King confessa: “It was the best metaphor for drugs and alcohol my tired, overstressed mind could come up with.”³⁷⁶

De facto, e criando alguma relação com a célebre frase de Wilde, há fases da vida de Stephen King que parecem ter saído de alguns dos seus romances, tal a identificação entre o escritor e alguns dos protagonistas que criou. É também sob o efeito do álcool, e nessa altura também já viciado em drogas, que escreve *Misery* (1987), perseguido por um pensamento que o aterrorizava constantemente: “I had no idea of how to live any other life. (...) What would happen to me without dope?”³⁷⁷ Este comportamento duplo não seria muito diferente das atitudes levadas a cabo pelas suas personagens-escritores: Ben Mears em *Salem’s Lot* (1975), Jack Torrance em *The Shining*, Paul Sheldon em *Misery*, Thaddeus Beaumont em *The Dark Half* ou mesmo Mort Rainey em *Secret Window, Secret Garden* (1990). Todos acabam por revelar comportamentos duplos e paradoxais, deixando vir à superfície os seus instintos criminosos, originados pelo medo e, paradoxalmente, pela obsessão que lhes provoca a sua própria escrita³⁷⁸. Em *On Writing*, verificamos também que um dos interesses que, na sua perspectiva, pode dar origem a um romance, é a atracção que a violência exerce em pessoas fundamentalmente boas, como acontece em *The Shining* e em *The Dark Half*³⁷⁹.

Ao criar personagens que exercem a profissão de escritores, tal como procedeu Ellis no seu último romance, King pretende reflectir e fazer reflectir sobre os aspectos que envolvem o acto criativo, mostrando que estes escritores são seres solitários, em constante conflito consigo próprios, com a família e com as obras que criam. Numa atitude rodeada de um certo desejo perverso, constroem uma projecção de si próprios, como forma de melhor conhecerem os mecanismos do seu trabalho como artistas, e concluem o que King revela na referida autobiografia: “Writing is a lonely job”³⁸⁰. Tal estatuto transforma os actos da escrita e da auto-reflexividade num círculo vicioso, interminável e paranóico. Nesta linha de pensamento, somos levados a questionar se os universos ficcionais não serão, muitas vezes, mais importantes e mais reais para quem os cria do que o mundo real onde vivem. É José Luís Peixoto que, a propósito do seu último livro, *Cal* (2007), confessa, numa entrevista, o que se pode integrar nesta sequência de ideias:

A minha vida é bipolar: ora estou fora de casa em acções de promoção dos livros, (...) ora não saio de casa absorvido com a escrita. (...) Sou obsessivo para o melhor e para o pior. O aspecto positivo disto é que estes são períodos de escrita fulgurantes. Passam-se dias em que o mundo real é o ficcional. Como mal e durmo pior entre outros pormenores calamitosos. Mas escrevo. Escrevo sempre.³⁸¹

³⁷⁶ Stephen King, *On Writing*, p. 71.

³⁷⁷ Ibidem, p. 70.

³⁷⁸ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. I, p. 85.

³⁷⁹ Stephen King, *On Writing*, p. 165.

³⁸⁰ Ibidem, p. 51.

³⁸¹ José Luís Peixoto, entrevista a Dina Gusmão. In *Jornal da Madeira* (15/11/07).

O escritor português confirma o que já aqui foi exposto: a profissão de escritor é um trabalho solitário e que, atingindo por vezes momentos de algum desequilíbrio, pode conduzir, se não à insanidade, pelo menos a um caminhar constante à beira do precipício. Ao analisar o comportamento dos escritores-protagonistas dos romances acima referidos, o acto da escrita, para além de solitário, pode tornar-se perigoso. A situação de perigo ameaça não só o escritor, que se confronta com as dúvidas e medos que trazem o seu *dark side* à superfície, mas também com os que o rodeiam, sentindo estes uma natural dificuldade em entender o que se passa com o escritor. Tal situação ocorre em *The Shining*, onde a família de Jack Torrance se tornou manifestamente incapaz de compreender um homem afectado pela própria escrita e impossibilitado de distinguir a realidade da ficção, devido à alteração da sua personalidade, provocada também pelas memórias de infância: “Jack (...) knew exactly how many blows it had been because each soft *whump* against his mother’s body had been engraved on his memory like the irrational swipe of a chisel on stone. Seven *whumps*. No more, no less.”³⁸²

Como já tivemos oportunidade de observar, a necessidade de tornar a escrita num processo de auto-conhecimento por parte do escritor é uma questão transversal à maioria das obras do género Gótico. Também Bret Easton Ellis vai sentir o efeito da sua escrita e sofrer a perseguição de um romance de 1991 – *American Psycho* – que o irá assombrar no decorrer da narrativa de *Lunar Park*.

3.7. A Arte, Duplo da Vida

Se Botting e Punter referem, respectivamente, que “art, it seems, sucks the life out of things, doubling nature with a disturbing imaginative power”³⁸³ e “Gothic is all about boundaries (...) of some kind – around the writer, the artist”³⁸⁴, destas duas ideias surge um importante ponto comum que se traduz no facto de a arte e a transgressão se manifestarem de forma indissociável. Por tal motivo, o crime é encarado como uma “fine art” por muitos *serial killers*, personagens que apresentam um alto grau de perturbação, revelando a necessidade, quase mórbida, do escritor de compreender os diversos aspectos do seu processo criativo. Esse estado de morbidez, aliado ao impulso de aprofundar esse conhecimento, pode conduzir o escritor (ou o artista em geral) aos limites da própria arte, como acontece em “The Oval Portrait” de Poe. No conto, um pintor, motivado pela forte paixão em relação à mulher amada, pretende eternizá-la num quadro, acto que é levado a efeito com consequências

³⁸² Stephen King, *The Shining*, p. 337.

³⁸³ Fred Botting, *Gothic*, p. 122.

³⁸⁴ David Punter, *A Companion to the Gothic*, p.xiii.

terríveis para o modelo. A mulher morre, porque lhe foi sugada a vida que passou a existir no quadro. Maria Antónia Lima conclui que “‘the Oval Portrait’ nos apresenta não só um retrato do artista, mas também da própria arte, uma arte que mata aquilo que objectiva.”³⁸⁵ A pintura torna-se num Duplo do modelo retratado e, simultaneamente, no espelho da perversidade do artista. Wilde assume também esta conclusão em *The Portrait of Dorian Gray*, afirmando através da personagem Basil Hallward que o resultado da obra de arte é um Duplo do artista e não do modelo, porque é através daquela obra de arte que o artista se revela. Esta ligação entre a literatura e as artes plásticas tem sido sempre objecto de larga referência por parte de vários autores. A Literatura Gótica é considerada, por muitos, um exemplo de arte moderna *avant la lettre* porque, de acordo com Maria Antónia Lima, “it can become an anti-realist protest and a rebellion of the imagination against the reduction of fiction to the analysis of contemporary habits.”³⁸⁶

3.8. A duplicidade na Arte de Alfred Hitchcock: *Is It Only a movie?*

Very likely it's because I was so taken with the Poe stories that I later made suspense films.³⁸⁷

Alfred Hitchcock

Edgar Allan Poe marcou de tal forma o género de terror que muitos realizadores de cinema não resistiram a recriar os seus textos e as suas ambiências. Alfred Hitchcock, talvez o mais representativo, revelou que foi com aquele escritor que aprendeu a lidar com as temáticas do género. Como sabemos, este aclamado mestre do *suspense* inventou um novo meio de fazer cinema, não apenas em termos técnicos, mas também na engenhosa forma de abordagem do Gótico, tornando-se num nome incontornável da arte cinematográfica e, sobretudo, do novo cinema de terror.

Hitchcock cultivou uma imagem polémica através da sua exposição pública em programas de televisão e da participação como figurante nas célebres *cameo appearances*³⁸⁸, em 37³⁸⁹ dos seus

³⁸⁵ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. II, p. 328.

³⁸⁶ Maria Antónia Lima, “The Art of Terror: some artistic references in Gothic Literature”. In *Olhares e Escritas*, p. 79.

³⁸⁷ Apud Dennis R Perry, “Imps of the perverse: Discovering the Poe/Hitchcock connection”. In *Literature Film Quarterly*, acedido em 20/06/06, em: <http://www.literaryhistory.com/19thC/Poe.htm>.

³⁸⁸ Um *cameo role* ou *cameo appearance* é a breve participação em teatro, cinema ou televisão, de uma personalidade conhecida. Para um papel deste tipo não se exige que seja actor. Daí os *cameos* de muitas celebridades, entre as quais realizadores de cinema, categoria em que se insere Alfred Hitchcock.

³⁸⁹ Recentemente, um admirador do realizador descobriu a 38.^a aparição de Hitchcock, desta vez no filme *North by Northwest* (1959) em que o realizador surge disfarçado de mulher (In Revista *Sábado*, Agosto de 2008, p. 24).

filmes, opção que sempre tem dividido as opiniões dos críticos. Para uns, seria uma forma de aplicar a técnica brechtiana da distanciação – o realizador surgia como *himself* para que o público entendesse que estava, de facto, a ver um filme; para outros, era a afirmação do Eu do autor, cuja passagem pela tela não deixaria de perturbar quem se questionasse sobre se Hitchcock participaria no filme como uma personagem/figurante ou se estaria a representar-se a si próprio. Há também quem entenda os célebres *cameos* como a imprescindível e legítima assinatura do artista. Mais do que assumir a paternidade plena de todos os seus filmes, o criador queria provavelmente ser visto pelas audiências que aplaudiam anonimamente as suas técnicas narrativas e as suas histórias e que se sentiam gratas pelo medo que o cineasta as ajudava a sentir e a enfrentar na escuridão de uma sala de cinema. Contudo, é o próprio Hitchcock que explica a Charlotte Chandler a sua participação “ao vivo” nos filmes que realizava: “‘My cameo appearances (...) were a deliberate move away from realism, reminding the audience, ‘It’s only a movie.’”³⁹⁰

Com a justificação de ser apenas um filme, cada história de Hitchcock explora aquilo que está enraizado em todos os indivíduos, a que o realizador chama o complexo de terror³⁹¹, suscitado não pelo que vemos mas por aquilo que a nossa mente imagina. Para Hitchcock, a forma mais eficaz de suscitar o terror no espectador tinha por base o conceito freudiano do *Das Unheimliche*. O inesperado é muito importante para o cineasta³⁹², que justifica deste modo as suas opções: “I’ve never liked heavy-handed creaking-door suspense and other clichés. (...) Something menacing happens in a serene setting. The cozy setting is a wonderful opportunity for danger and suspense.”³⁹³ Desprezando a criação de situações de terror fácil e psicologicamente pouco credível, Hitchcock afirmava a sua preferência em criar nos seus filmes cenas onde algo de ameaçador acontecesse num cenário tranquilo. Hitchcock prefere que o medo, o sentimento mais antigo e mais forte da humanidade³⁹⁴, como o classificou H. P. Lovecraft, tenha origem num cenário que, pela sua beleza e tranquilidade, provoque no espectador, pelo contraste e pelo inesperado, a sensação de perigo e de *suspense*. Aí, é inevitável que toda esta *mise-en-scène* traga à superfície esse complexo, o medo do qual nenhum ser humano pode fugir, porque, segundo Hitchcock, “this fright complex is rooted in every individual.”³⁹⁵ É, pois, em cenários familiares que o realizador consegue “que o medo provocado seja tão mais intenso quanto mais associado ao mundo vulgar do quotidiano.”³⁹⁶ Para sublinhar a eficiência desta atitude, Fred Botting refere a forma brilhante como Hitchcock reutiliza o Gótico na criação do mistério e da ameaça ao mundo normal de todos os dias, sem recorrer aos lugares-comuns utilizados por outros realizadores de

³⁹⁰ Apud Charlotte Chandler, *It’s only a movie*, p.108.

³⁹¹ Charlotte Chandler, *It’s only a movie*, p. 4.

³⁹² Ibidem, p.4

³⁹³ Apud Charlotte Chandler, *It’s Only a Movie*, p. 4.

³⁹⁴ H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, p. 12.

³⁹⁵ Apud Charlotte Chandler, *It’s only a movie*, p. 4.

³⁹⁶ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. I, p. 36.

cinema para provocar o terror: “Sets and scenes, like the gloomy, isolated motel, and the shower curtain stabbing that works like a Gothic veil, are grotesque mirrors for disturbed inner states haunted by the ghostly and dominating figure of the mother.”³⁹⁷ As cenas visualmente chocantes são pouco utilizadas pelo cineasta que, numa entrevista concedida a uma estação de televisão, revelou que o principal objectivo dos seus filmes era provocar terror e inquietação no espectador com o mínimo possível de cenas fisicamente violentas. Para Hitchcock o importante seria provocar esse sentimento de terror na mente de quem via os filmes, de forma a deixá-los inquietos e aterrorizados durante a projecção³⁹⁸. Hitchcock confirmava deste modo a origem do terror preconizada por Edgar Allan Poe: “The terror is of the soul.”³⁹⁹ Assumindo as influências deste escritor, o cineasta referiu: “I learned from Poe that you could experience all of the emotions and physical sensations of being afraid without yourself being in any physical danger, though after reading him, I didn’t like to go immediately into the dark.”⁴⁰⁰

Tal como Poe, e também como Bret Easton Ellis viria a fazer mais tarde, Hitchcock lidou nas suas histórias com o medo, o desespero, a insegurança, o terror e a fragmentação da personalidade. O filme *Psycho* (1960), baseado na obra homónima de Robert Bloch, é um dos exemplos mais perfeitos. Neste romance, Norman Bates, o gerente de um hotel de província, é adulto e criança, homem e mulher, filho e mãe, tudo num só recipiente que se torna demasiado pequeno para suportar tantas fragmentações e tão profundos paradoxos. A fissura na psique de Bates acaba por dar lugar a uma brecha em alargamento progressivo e esta, consequentemente, à impossibilidade de conter dentro de si os seus terríveis demónios, consubstanciados nos seus vários Duplos:

Bates was now a multiple personality with at least three facets. There was *Norman*, the little boy who needed his mother and hated anything or anyone who came between him and her. Then, *Norma*, the mother, who could not be allowed to die. The third aspect might be called *Normal* – the adult Norman Bates, who had to go through the daily routine of living, and conceal the existence of the other personalities from the world.⁴⁰¹

Tanto Poe como Hitchcock souberam utilizar a arte de contar histórias para envolver e manipular o leitor e o espectador, respectivamente, já que estes, motivados pelas técnicas da narrativa e imersos nos *plots* devido às suas temáticas, conseguem projectar em si próprios as experiências terríficas vividas pelas personagens. O realizador sublinha a sua ligação ao escritor quando afirma: “I can’t help comparing what I’ve tried to put in my films with what Edgar Allan Poe put in his novels: a completely unbelievable story told to the readers with such a spellbinding logic that you get the

³⁹⁷ Fred Botting, *Gothic*, p.167.

³⁹⁸ Alfred Hitchcock, acedido em 24 /10/07, em: <http://br.youtube.com/watch?v=lmRdOYsib2A>.

³⁹⁹ Edgar Allan Poe, “The Fall of the House of Usher”, introdução do autor à 1.ª edição.

⁴⁰⁰ Apud Charlotte Chandler, *It’s only a movie*, p. 36.

⁴⁰¹ Robert Bloch, *Psycho*, p. 216.

impression that the same thing could happen to you tomorrow.”⁴⁰² Por exemplo, o espectador do filme *North by Northwest* (1959) sai da sala de cinema preocupado com o facto de, tal como aconteceu com o protagonista, poder vir a ser despojado da sua identidade ao ser confundido com um perigoso espião internacional, sem nada ter contribuído para tal. É dos acontecimentos normais do dia-a-dia, principalmente daqueles que inspiram maior segurança e mais capacidade de controlo, que nasce o princípio do terror hitchcockiano.

Mas o espectador não seria o único a sentir-se retratado nos seus terrores pessoais. Também Hitchcock, tal como Poe, tinha os seus demónios, fantasmas e obsessões que precisava exorcizar nos seus filmes. É de assinalar o regresso do seu próprio passado em filmes como *Murder!* (1930), *The Paradine Case* (1947) e *The Wrong Man* (1956). Desde a infância que Hitchcock sentia uma fobia em relação a polícias e a prisões. Um dia, distraído a brincar nos carris dos eléctricos, chega tarde a casa e o pai já estava à espera para jantar. Como castigo foi mandado para a prisão pelo próprio pai, tal como explica em *It's only a movie*.

My father sent me to the local constabulary with a note. The police officer on duty read it and then led me down a long corridor to a jail cell where he locked me in for what seemed hours, which was probably five minutes. (...) I can still hear the clanging of the cell door behind me.⁴⁰³

À imagem dos seus heróis e heroínas, também o realizador sofria de algumas alterações de personalidade. Apesar de irradiar simpatia para com amigos e familiares, tinha por vezes relações algo desconfortáveis com os actores e as atrizes que trabalhavam sob as suas ordens, para além de possuir “uma obsessão selvagem por mulheres bonitas de quem se sentiu separado para sempre.”⁴⁰⁴ Para Hitchcock, os actores eram apenas mais um instrumento para construir uma obra de arte. Provou publicamente esta teoria num encontro promovido pelo National Press Club, quando fez a seguinte afirmação: “Actors and actresses are a necessary evil which we have to tolerate in our business. (...) Mr. Disney had the right idea – when he doesn’t like them, he tears them up.”⁴⁰⁵

Podemos concluir que, mais do que assustar o público e fazê-lo identificar-se com o que estava a ver, o realizador pretendia, através das mais variadas personagens, expor os seus próprios terrores num exercício de auto-referencialidade e auto-reflexividade. Segundo Maria Antónia Lima, “as histórias de ‘Cientistas Loucos’ não tratam somente enredos destinados a relatarem as desventuras de actos científicos falhados e consequente alienação mental dos seus autores”⁴⁰⁶; do mesmo modo, os filmes de Hitchcock não serão apenas as histórias de um indivíduo que se diverte a assustar os outros. Se as

⁴⁰² Apud Donald Spoto, *The Dark Side of a Genius*, p. 39.

⁴⁰³ Apud Charlotte Chandler, *It's only a movie*, p.30.

⁴⁰⁴ Maria Antónia Lima, *O Paradoxo da Criação*, acedido em 23/12/05, em: http://www.eventos.uevora.pt/conhecimento_proibido/contributos.

⁴⁰⁵ Alfred Hitchcock, acedido em 24/10/07, em: <http://br.youtube.com/watch?v=ImAS7AhifZ0>.

histórias dos Cientistas Loucos “reflectem uma profunda crise da identidade artística, transformando-se em narrativas de auto-reflexão acerca das incertezas inerentes à actividade criadora”⁴⁰⁷, as personagens de Hitchcock possuem também ambivalências, medos e contradições que podem revelar-se aterrorizadores em situações aparentemente normais e seguras. São estes sentimentos que o realizador passa de si próprio para a tela, aproximando-se do mais comum dos espectadores que assiste, incógnito e em segurança, ao desenrolar dos seus próprios dramas.

Também na arte cinematográfica de Hitchcock é possível observar uma construção de características frankensteinianas na consecução do resultado final. Como afirmou numa entrevista, o único alvo do realizador é o espectador, porque é nele que se pretende instalar o sentimento de terror através “da colagem de diferentes pedaços de celulóide” que, na sala de montagem, se unem e articulam com um único objectivo: provocar o terror em quem os vê.⁴⁰⁸ Hitchcock compara a sua arte à de um pintor que, na sua tela, mistura engenhosamente as cores e as formas com um só objectivo: causar surpresa ou choque. Em *The Picture of Dorian Gray*, quando o modelo é copiado para a tela, é o autor que se revela, ao utilizar a sua arte e o seu poder criativo. O pintor, Basil, comenta com Henry que o modelo é apenas um acidente, porque, através de um processo de duplicidade é o artista, e não o modelo, que se revela diante dos olhos do público: “Every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. The sitter is merely the accident, the occasion. It is not he who is revealed by the painter; it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself.”⁴⁰⁹ No caso de Hitchcock, o filme é onde o artista projecta os segredos da sua alma, contrariando as palavras de Wilde no início do prefácio do seu romance: “To reveal art and conceal the artist is art’s aim.”⁴¹⁰ Fazendo ainda um paralelo entre o anterior comentário de Basil e algumas afirmações polémicas de Hitchcock sobre os seus actores, poderemos concluir que, para o mestre do *suspense*, o actor não seria mais do que um mero acidente, necessário aos seus desejos como artista.

Tal como King usa o processador de texto transformado em arma, Hitchcock utiliza a câmara de filmar para poder disparar em todas as direcções – sociais, pessoais, políticas, religiosas, morais, psicológicas – usando os seus filmes para espelhar as suas preocupações, mitigar paixões e aliviar culpas, dialogando com o seu passado. Em todas as personagens que criou, haverá um qualquer aspecto da sua própria personalidade, algumas das suas qualidades, muitas das suas fobias, qualquer um dos seus defeitos, que gostaria de analisar do *lado de fora* da tela, como espectador da sua própria vida. Questionado sobre os seus medos e se o cinema seria uma forma de exorcizar os seus terrores,

⁴⁰⁶ Maria Antónia Lima, *O Paradoxo da Criação*, acedido em 23/12/05, em: http://www.eventos.uevora.pt/conhecimento_proibido/contributos.

⁴⁰⁷ Ibidem.

⁴⁰⁸ Alfred Hitchcock, acedido em 24/10/07, em: <http://br.youtube.com/watch?v=lmRdOYsib2A>.

⁴⁰⁹ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, p. 8.

⁴¹⁰ Ibidem, p. 3.

Hitchcock respondeu: “It might have started that way. I suppose it all started when I was in my mother’s arms at the age of six months and she said to me ‘Buh!’”⁴¹¹

Começando com Charles Brockden Brown, passando por Melville, Poe e Hawthorne para chegarmos a Stephen King e a Bret Easton Ellis, verificamos que, no Gótico Americano, a utilização da escrita e do cinema (especialmente em Hitchcock e noutros cineastas, como por exemplo George A. Romero, John Carpenter ou David Lynch) é uma actividade criativa que ultrapassa quase sempre os limites dessa criação. O processo de construção dessas realidades virtuais é tão ou mais importante que o produto. Faz-se arte através de um acto transgressivo que é a escrita ou o texto fílmico, para que se possam atingir objectivos mais profundos. Um deles, nem sempre assumido conscientemente, é o encontro do artista com o seu Duplo, com a sua *dark half*, momento impossível de adiar para sempre.

3.9. O Duplo na “Era da Paranoia”

Paranoia is contagious.⁴¹²

Patrick O'Donnell: “Engendering Paranoia in Contemporary Narrative”

Ao retomarmos a questão já referida do efeito catártico da projecção do autor nas suas personagens, devemos sublinhar que tal efeito não é completamente assumido por Bret Easton Ellis no seu romance mais polémico. Em *Gothic Pathologies*, David Punter refere que, para o narrador de *American Psycho*, parece não haver solução para a paranoia que toma de assalto a sociedade americana nas décadas de 80 e 90. Esta conclusão é também motivada pela frase quase apocalíptica, “THIS IS NOT AN EXIT”, com que Ellis termina a narrativa de Patrick Bateman. O escritor revela, desta forma, a ausência de soluções para os terrores que atormentam as personagens das suas narrativas e para a sociedade que elas simbolizam. A procura constante dos limites do terror surge, nesta “era da paranoia”, sob novas formas e em ambientes onde a felicidade é ilusória e efêmera. As problemáticas exploradas pela ficção Gótica dos séculos XVIII e XIX têm sequência nos nossos tempos, concretizadas em diversificadas manifestações artísticas, como a literatura, a pintura, a escultura ou o cinema, onde se dá atenção às novas paranoias do ser humano e aos seus mais recentes

⁴¹¹ Alfred Hitchcock, acedido em 24/10/07, em: <http://br.youtube.com/watch?v=ImAS7AhifZ0>.

⁴¹² Patrick O'Donnell: “Engendering Paranoia in Contemporary Narrative”. In *boundary 2*, Vol. 19, No. 1, *New Americanists 2: National Identities and Postnational Narratives*, (Spring, 1992), p. 186. Acedido a 22/07/08, em: <http://www.jstor.org/stable/303455>.

desvios e desconfortos. O profundo paradoxo reside no facto de, segundo Patrick O'Donnell, ser a paranóia o único sentimento comum a todos os que a protagonizam, o que faz dela a única força que liga a nação ou a comunidade: “What brings people together, as it were, is the sense that they are the wary participants in an unfolding historical plot over which they have no control, but through which they gain visible identity as historically unified subjects.”⁴¹³

Se os tempos modernos estão indissociavelmente ligados à ciência, à tecnologia e ao terrorismo, é evidente que parte desse mal-estar seja provocada pela insegurança que as novas condições de vida nos oferecem, apesar do progresso ou, paradoxalmente, devido a ele. A ciência, a mecânica e a electricidade são meios que podem provocar o medo cada vez em mais alto grau, agora não em termos sobrenaturais, mas numa vertente bem real e física. James Keech leva-nos a reflectir sobre a impotência do homem contemporâneo para fazer frente a forças incompreensíveis: “When millions can die with the push of a single button on a machine, or fall victim to the perversity of a computer, or sense the very air they breathe is toxic, the Gothic becomes an apt evaluation for the nature of existence.”⁴¹⁴ Compreende-se que, relacionado com esta questão, Botting nos mostre que há novas formas de terror, não mais nem menos perturbadoras do que as exploradas na literatura dos primórdios do Gótico: “Terror and horror are diversely located in alienating bureaucratic and technological reality, in psychiatric hospitals and criminal subcultures, in scientific, future and intergalactic worlds, in fantasy and the occult.”⁴¹⁵

O ataque terrorista que destruiu o World Trade Center, em Nova Iorque, a 11 de Setembro de 2001, e que vitimou mais de 3.000 pessoas, aumentou e alterou o sentimento de paranóia e mereceu uma observação polémica, pela qual o artista plástico britânico Damien Hirst ficou mais conhecido na véspera da recordação do primeiro aniversário da tragédia, tendo pedido mais tarde desculpas pela seguinte declaração:

You've got to hand it to them on some level because they've achieved something which nobody would have ever have thought possible - especially to a country as big as America. (...) The thing about 9/11 is that it's kind of an artwork in its own right. It was wicked, but it was devised in this way for this kind of impact.⁴¹⁶

Com o ataque às Torres Gémeas, o terror e a transgressão ganharam novos significados no espaço físico e mental norte-americano. A “era da paranóia” é vivida de forma ainda mais angustiante, mas a concepção de obra de arte elevada ao extremo do horror mantém-se, cada vez mais, ligada ao conceito de sublime apresentado por Edmund Burke em *A Philosophical Enquiry into the Origin of*

⁴¹³ Ibidem, p. 184.

⁴¹⁴ James M. Keech, “The Survival of Gothic Response”. In *Studies in the Novel*, p. 142.

⁴¹⁵ Fred Botting, *Gothic*, p. 13.

⁴¹⁶ Apud Rebecca Allison, “9/11 wicked but a work of art, says Damien Hirst”, acedido em 01/11/07, em: <http://arts.guardian.co.uk/news/story/0,,790058,00.html>.

our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757), o que poderá ter inspirado a afirmação de Damien Hirst, da qual se arrependeu de imediato. Refere Burke: “Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too, whether this cause of terror, be endued with greatness of dimensions or not; for it is impossible to look on any thing as trifling, or contemptible, that may be dangerous.”⁴¹⁷ Também Percy Bysshe Shelley refere, em *A Defense of Poetry* (1840), o prazer que se consegue retirar do terror, da angústia e do desespero: “Tragedy delights by affording a shadow of pleasure which exists in pain”⁴¹⁸.

O prazer referido por Percy Shelley detecta-se também, como que por antecipação, quando a personagem caminha à beira do abismo, numa atitude de provocação ao *status quo*, de excesso e transgressão. Tal imagem é um bom auxílio para o entendimento do processo da criação literária Gótica, que pode ser posicionado em permanente paralelo com as histórias produzidas sobre personagens em constante transgressão/conflito, ou com tendências para tal. São personagens assombradas pela sua própria história de vida, pelo passado, pessoal ou colectivo, ou pela própria consciência em sobressalto, vivendo em permanente terror, quer latente, quer sob formas mais visíveis de representação, quase sempre sem uma lei que regulamente esses sentimentos. Para David Punter “the Gothic will always appear to have to do with a kind of madness, an inexplicability.”⁴¹⁹ Essa inexplicabilidade remete-nos para um espaço sem saída, que Ellis tão bem representou com “THIS IS NOT AN EXIT.”⁴²⁰ Ao ler a frase, fica-se suspenso na ideia da inutilidade da escrita, tanto como instrumento de auto-reflexividade, como meio de salvação da humanidade, não podendo, aparentemente, funcionar como forma de exorcismo dos fantasmas do escritor ou como forma de encontro deste com os seus próprios terrores. De acordo com o raciocínio defendido por Jung em “The Undiscovered Self”, o desenvolvimento da arte moderna, onde podemos incluir a literatura, e a sua tendência niilista para a desintegração, deve ser entendida “as the symptom and symbol of a mood of universal destruction and renewal that has set its mark on our age.”⁴²¹

Contudo, se Ellis recusa a literatura como solução, acaba por entrar em contradição quando, nas entrevistas que concedeu, refere exactamente o que se pretende concluir neste trabalho: que a escrita é, juntamente com a criação de Duplos, uma forma de tentar recuperar o equilíbrio e a verdade da existência, para além de assumir paranóias individuais e colectivas sem por isso ser condenado pela opinião pública. Na mesma linha, no seu livro *Nostalgia do Absoluto* (2003)⁴²², George Steiner, alerta-nos para um conceito tipicamente Gótico, ligado ao motivo do Duplo, constante na maioria das

⁴¹⁷ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p.53.

⁴¹⁸ Percy Bysshe Shelly, “A Defence of Poetry”. In *Authorship*, p. 43.

⁴¹⁹ David Punter, *Gothic Pathologies*, p. 14.

⁴²⁰ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 399.

⁴²¹ C. G. Jung, “The Undiscovered Self”. In *Selected Writings*, p. 200.

⁴²² O livro *Nostalgia do Absoluto* (*Nostalgia for the Absolute*, no original) é uma colectânea de emissões radiofónicas em que George Steiner participou, em 1974.

narrativas analisadas neste trabalho: “O problema não é tanto que a verdade não nos liberte, mas sim que possa destruir-nos.”⁴²³

⁴²³ George Steiner, *Nostalgia do Absoluto*, p. 75.

4. A Geração de Bret Easton Ellis: Duplicidades Emergentes

“The only way that I could express myself artistically without totally humiliating myself was through writing.”⁴²⁴

Bret Easton Ellis in “An Interview with Bret Easton Ellis”

Ao longo da presente investigação procurámos encontrar fundamentos, em autores Góticos e em críticos, que provassem a intensa ligação entre as vivências do escritor, externas aos seus textos, e a sua obra. Bret Easton Ellis, objecto de análise desta dissertação, deve ser contextualizado no seu tempo e no seu espaço, como cidadão e escritor norte-americano, para melhor entendermos o seu processo criativo e as características dos seus romances. Estes, integrados no género Gótico, deram a Ellis o estatuto de porta-voz da sua geração.

4.1. A América Pré-Bret Easton Ellis

Bret Easton Ellis nasce em Los Angeles, em 1964, quando a sociedade americana tentava absorver as correntes culturais, sociais e políticas que se foram formando nos anos 50. A década de 60 foi, como se sabe, um dos períodos socialmente mais conturbados da sua História recente, marcado por vários acontecimentos: a luta pelos direitos civis, o incidente da Baía dos Porcos, a Crise dos Mísseis Cubanos, o discurso de Martin Luther King, o assassinato de J. F. Kennedy, o início da Guerra do Vietname, em 1964, que só terminaria em 1975, o assassinato de Malcom X, a criação do movimento de Libertação Feminina, em 1966, e o assassinato de Martin Luther King, em 1968. A 20 de Julho de 1969, Neil Armstrong pisa o solo lunar e o Festival Woodstock decorre entre 15 e 18 de Agosto. Eleito nesse ano, Nixon protagoniza o escândalo Watergate, em 1974, o que o leva à demissão do cargo de Presidente dos Estados Unidos. Para Daniel Snowman e Malcolm Bradbury esta era de convulsão foi protagonizada sobretudo pelos mais jovens, os *babyboomers*, que viram nos novos

⁴²⁴ Bret Easton Ellis, entrevista de Jamie Clark, acedido em 20/03/08, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint.html>.

tempos oportunidade para romper com a velha ordem: “It was an age of new theories, new arts, new consciousness.”⁴²⁵ Em 1969, o romancista Kurt Vonnegut escrevia no último capítulo de *Slaughterhouse Five* (1969), um dos seus romances mais marcantes para a época conturbada em que se vivia:

“Robert Kennedy, whose summer home is eight miles from the home I live in all year round, was shot two nights ago. He died last night. So it goes. [Martin Luther King](#) was shot a month ago. He died, too. So it goes. And every day my Government gives me a count of corpses created by military science in Vietnam. So it goes.”⁴²⁶

Em meados dos anos 50, começara a desenvolver-se um conjunto de escolas que se entregaram à criação de obras de arte com o objectivo de se experimentarem novas formas, mais abertas e de estilos mais coloquiais. Ainda neste período, surge o Movimento *Beatnik* nos Estados Unidos, que ficou conhecido como a *Beat Generation* – um movimento social e literário cujos protagonistas foram, no seu início, os artistas boémios e *anti-mainstream* das comunidades de São Francisco, Los Angeles e Nova Iorque. Os membros deste movimento, ligados a uma determinada forma espontânea de criatividade, manifestavam frequentemente o seu espírito de rebeldia nas artes mais diferenciadas, tais como o teatro, a literatura, a música, a pintura, a escultura e o cinema.

4.1.1. Beat Generation

“Tentaram libertar a poesia de academismos, procuraram trazê-la para a rua, libertaram-na de exigências formais, cultivaram a expressão caótica e a linguagem obscena, porque acreditavam que a poesia devia ser pura espontaneidade, sem planificações nem estruturas premeditadas ou pré-fixadas e desafiando qualquer inteligibilidade.”⁴²⁷

Carlos Ceia, *E-Dicionário de Termos Literários*

Foi Jack Kerouac que, por volta de 1948, se lembrou da expressão *beat generation* para descrever o grupo de escritores americanos em que se encontrava inserido, acrescentando a conotação de beatífico e de *upbeat* aos significados atribuídos anteriormente de geração vencida. Os seus membros eram escritores, estudantes, artistas, alguns viciados em drogas e homossexuais, que se

⁴²⁵ Daniel Snowman e Malcolm Bradbury, “The Sixties and Seventies”. In *Introduction to American Studies*, p. 273.

⁴²⁶ Apud Dinitia Smith, acedido em 23/05/08, em: http://www.nytimes.com/2007/04/11/books/11cnd-vonnegut.html?_r=2&pagewanted=all.

⁴²⁷ Carlos Ceia, *E-Dicionário de Termos Literários*, acedido em 20/06/08, em: http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/B/beat_generation.htm.

autoproclamavam representantes de uma nova tendência cultural e comportamental. Foi entendida como a primeira subcultura moderna com interesses intelectuais, artísticos e mundanos, preocupada em pôr em causa os valores tradicionais e a autoridade, bem como, de uma forma mais auto-reflexiva, em questionar o próprio acto criativo e o papel do escritor enquanto criador. Dos princípios pelos quais se regia a *Beat Generation* na América dos anos 50 e 60 podemos, em resumo, focar os seguintes: a revolução sexual masculina e feminina (liberdade sexual, hetero e homo), a abolição da censura, a descriminalização do consumo de *marijuana* e outras drogas, a evolução dos *R&B* para *Rock'n Roll* como forma de arte suprema (The Beatles, Bob Dylan), a aquisição de uma consciência ecológica, numa forte oposição à civilização industrial, com referências em textos de Burroughs, Ginsberg e Kerouac, e o respeito pela terra e pelos povos nativos, tal como Kerouac sublinhou em *On the Road* (1957) quando escreveu: “the Earth is an Indian thing”. No livro *Nostalgia do Absoluto*, George Steiner fala do ódio que muitos ocidentais, especialmente os jovens, manifestaram contra a dita superioridade da civilização ocidental, procurando a pureza e a inocência de outras culturas: “São as tradições da Ásia, dos índios americanos ou dos africanos negros que os atraem. É entre esses povos que encontram as qualidades de dignidade, solidariedade comunal.”⁴²⁸

Dos textos escritos e publicados na década de 50, podemos referir três que ajudaram a interpretar e a influenciar a sociedade americana de então, e que ainda são considerados um ponto de referência para o estudo dessa época nos Estados Unidos da América: *Howl and Other poems* (1956) de Allen Ginsberg, *On the road* (1957) de Jack Kerouac e *Naked Lunch* (1959) de William S. Burroughs. Estas obras são consideradas os principais e mais influentes trabalhos da *Beat Generation*. Sobre *Howl*, James Farrell refere que um dos objectivos que levou Ginsberg a escrever o texto foi lamentar publicamente a destruição da cultura americana, catalogando no poema as causas da loucura envolvente⁴²⁹, começando com uma violenta descrição dos seus próprios contemporâneos e que vai marcar todo o texto: “I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving / hysterical naked, / dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an / angry fix (...).”⁴³⁰ *On the Road* foi escrito em 1952, de um só fôlego. Consta que Kerouac dactilografou o texto num rolo de telégrafo para evitar quebras de pensamento ou qualquer outro tipo de interrupções. O primeiro pensamento era, para o autor, o melhor e o mais genuíno e afirmava que o texto nunca devia ser revisto, pois assim se retiraria o que este pudesse ter de espontâneo. Contudo, sabe-se que o original de *On the Road* foi alvo de várias revisões. Em *Naked Lunch* (1956), William Burroughs apresenta uma provocante reflexão sobre o acto da escrita, com a utilização de imagens repugnantes pelo seu carácter cru e chocante, em que uma máquina de escrever se assume como uma criatura com

⁴²⁸ George Steiner, *Nostalgia do Absoluto*, p. 67.

⁴²⁹ James J. Farrell, *The spirit of the sixties: making postwar radicalism*, p. 51.

⁴³⁰ Allen Ginsberg, “Howl”. In *Selected Poems 1947-1995*, p. 49.

vida própria, um possível Duplo do escritor, numa perspectiva provavelmente mais orgânica e escatologicamente obscena.

A maioria dos escritores desta nova era sente necessidade de utilizar a arte e, neste caso, a palavra, para fazer dela a arma contra a sociedade e tudo o que a controla, rege e delimita: o estado, a religião, a norma, a moral e a hipocrisia, agentes que arrastam “the best minds of my generation” para uma viagem sem regresso. Torna-se, assim, cada vez mais visível a manifestação de “a romantic desire for a more chaotic, Dionysian existence”⁴³¹ por parte dos que, assumindo comportamentos profundamente contraditórios e múltiplos, vão através da literatura, e também da vida pessoal, reagindo ao *status quo* imposto pela sociedade americana. Um dos meios privilegiados para se atingir a plenitude desejada é a utilização, sem qualquer limite ou constrangimento, do sexo e das drogas. As obras *Howl* e *Naked Lunch*, consideradas polémicas pela sua obscenidade explícita e pela violência do seu conteúdo, abriram portas para a publicação de outros textos e manifestos. Como referiu James J. Farrell, “the Beat movement was a howl against death - and the death in life.”⁴³² Preparava-se, assim, o caminho para a chegada da *Hippie Generation*.

4.1.2. Hippies vs Yuppies

“Make love not war”⁴³³

“Money is good”⁴³⁴

Depois da visibilidade que lhe deu o filme *Wall Street* (1987) de Oliver Stone, protagonizado por Michael Douglas e Charlie Sheen, o termo *Yuppie*, um acrónimo de *Young Urban Professional*, surgido no princípio dos anos 80, afastou-se da sua definição inicial – geração dos filhos e netos da *Baby Boomer Generation*. Passou a significar a geração dos que obedecem a um determinado estereótipo comportamental: jovens entre os vinte e os trinta (*the twentysomethings*), com formação universitária, provenientes da *upper-middle class*, conservadores e com empregos que os colocam

⁴³¹ Acedido em 20/07/06, em: http://en.wikipedia.org/wiki/Beat_Generation.

⁴³² James J. Farrel, *The spirit of the sixties: making postwar radicalism*, p. 53.

⁴³³ Lema da Geração Hippie.

⁴³⁴ Mickel Adzema, in *Drugs, Consciousnesses, and Generational Cultures*, acedido em 18/07/06, em: http://www.primalspirit.com/muse_drugs_generations.htm.

muito bem posicionados na denominada *upper-middle economic class*⁴³⁵. Os primeiros *yuppies* tinham vivido com fervor a revolução *hippie* nos anos 60. Conhecidos sobretudo pela sua excentricidade, por se endividarem para manterem as aparências e por terem mau gosto em termos estéticos, os bens que adquirem são apenas para marcar a diferença e porque, uma vez adquirido o vício do despesismo, nada podem, ou querem, fazer para o controlar. Ellis iria publicar em 1991 o seu mais polémico romance, protagonizado por Patrick Bateman, um *yuppie* que trabalha na Bolsa de Nova Iorque durante o dia e que se apresenta como um *serial killer* depois das horas do expediente.

É importante notar como uma geração despojada de todos os bens terrenos, tendo como máxima *Make love not war*, dá lugar a um movimento, cujos objectivos são o lucro e o consumismo desenfreado, para conquistar ou manter um estatuto apetecível e mediático. Assim, as tendas de campismo montadas em Haight-Ashbury, São Francisco⁴³⁶, nos anos 60, deram lugar a luxuosas mansões, nos subúrbios das grandes cidades, a caríssimos apartamentos e a encontros em que a fragilidade dos seres é constantemente posta à prova. Ainda que pareça haver uma certa relação informal entre os *yuppies*, há um determinado código a respeitar que rege as suas actividades profissionais e extra-profissionais. O lema *Money is good!* substituiu rápida e eficazmente outros da geração anterior – *Money can't buy me love* e, até, *Love is all you need*, estes bem mais românticos mas que deixaram de fazer qualquer sentido. Depois de Gordon Gekko, em *Wall Street*, terá sido Patrick Bateman o mais recente *yuppie* a ficar célebre. O protagonista de *American Psycho* é um indivíduo para quem a necessidade de afirmação pessoal se torna um dos objectivos da sua existência. Esta urgência é fundamental para si e para todos os membros do grupo socioprofissional a que pertence, que dominou a cena nova-iorquina nos anos 80 e 90, ensombrada por uma paranóia assustadora e de difícil definição, que analisaremos no capítulo seguinte.

⁴³⁵ Acedido em 18/07/06, em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Yuppie>.

⁴³⁶ Esta zona de São Francisco foi considerada o paraíso dos *hippies* durante os anos 60, onde floresceu uma subcultura à volta do consumo de drogas e da divulgação da música *rock*, sobretudo do *rock* psicadélico.

4.1.3. *X-Generation* de Douglas Coupland e *Less Than Zero* de Bret Easton Ellis

4.1.3.1. X-Generation, a Geração sem Nome

“Yuppies never gamble, they calculate. They have no aura: ever been to a yuppie party? It’s like being in an empty room: empty hologram people walking around peeking at themselves in mirrors and surreptitiously misting their tonsils with Binaca spray, just in case they have to kiss another ghost like themselves. There’s just nothing *there*.”⁴³⁷

Douglas Coupland, *Generation X – Tales for an Accelerated Culture*

Quando o jornalista e escritor Rob Owen⁴³⁸ decidiu fazer um inquérito na *Internet* sobre a importância da televisão para a chamada *Generation X*, já esperava algumas reacções menos amistosas. A mais frontal foi a recusa absoluta, por parte de um inquirido, da existência de tal geração: “There is no Generation X. Put that in your book and burn it.”⁴³⁹ Cada geração que surge, no seu tempo e com as idiossincrasias que a caracterizam, vem contaminada pela geração anterior, quer em termos de princípios filosóficos, quer de objectivos. Ao observarmos as gerações que, desde o dealbar do século XX, se foram sucedendo (e sobrepondo), repara-se que há muito em comum entre elas, embora se note que nada fica igual após o seu aparecimento. O *mainstream* acaba por ser influenciado por cada grupo que nasce, estranho ao sistema numa primeira fase, mas que é absorvido por ele num momento posterior, conseguindo acrescentar algo de novo ao aparentemente impenetrável *status quo*.

A visibilidade destas gerações é concretizada pelos que fazem arte a partir do som, da palavra ou da imagem. Estes artistas, legitimados pela geração que os vai modelando, e também pela geração precedente, tornam-se motores e produtos do seu tempo e da cidade onde vivem. Porém, o que começou por ser motivo de contestação é absorvido pelas massas contestatárias, por duas razões principais: o enraizamento dessas questões é demasiado fundo e, por isso, difícil de combater; e o radicalismo inicial vai diminuindo, fazendo com que as posições extremadas se aproximem. Há

⁴³⁷ Douglas Coupland, *Generation X – Tales for an Accelerated Culture*, p. 25.

⁴³⁸ Rob Owen, de 29 anos, é actualmente crítico de televisão e editor da *Pittsburgh Post-Gazette*, em Pittsburgh. Trabalhou como colunista de rádio e televisão na *Times Union* (Nova Iorque) e colaborou no [Richmond Times-Dispatch](#), em Richmond, Virginia. É membro da *Television Critics Association*.

⁴³⁹ Apud Rob Owen, acedido em 03/07/06, em: <http://www.albany.net/~genxtv/index.html>.

tentativas quase inconscientes de consenso, e o motivo da contestação acaba por transformar-se num espaço de cedência e de encontro entre o que, à partida, parecia irreconciliável.

O *X* utilizado por Douglas Coupland no título do romance remete-nos para uma geração sem nome, que toma consciência da sua existência como parte integrante dos descendentes dos *Baby Boomers*, e que serve de público-alvo preferencial como potencial compradora de tudo o que há para vender. A *Generation X* cresceu durante o período que se seguiu ao fim da Guerra Fria, nas eras Reagan/Thatcher/Gorbachev, entrando na idade adulta ao mesmo tempo que assistia ao colapso da União Soviética e à hegemonia dos Estados Unidos como única superpotência⁴⁴⁰. Os meios de comunicação vêem a “Generation X” como um grupo bem informado mas *conscientemente* alienado, tendo Coupland sido considerado pelos críticos como o representante dessa nova “Lost Generation”, formada pelos *twentysomethings*, educados numa sociedade cada vez mais burocrática, tecnocrata e materialista. Coupland descreve a sua própria geração como “over-educated, underemployed and unimpressed with the world they have inherited from previous generations.”⁴⁴¹ Os protagonistas do romance de Coupland manifestam-se como produtos da sua educação. O desejo de fugir às regras que delimitam os comportamentos da sociedade onde se inserem leva-os a sair da civilização e a viver no deserto, uma espécie de terra prometida onde toda a liberdade é permitida e garantida: “Here the three of us merely eat a box lunch on a land that is barren – the equivalent of blank space at the end of a chapter. (...) And here, under the big white sun, I get to watch Dag and Claire pretend they inhabit that other, more welcoming universe.”⁴⁴²

A questão central que rege os seus comportamentos pode resumir-se nesta pergunta feita por uma das personagens: “Why work? Simply to buy more stuff?”⁴⁴³ Em resumo, para além do inevitável uso das drogas, comum a todos os movimentos que temos vindo a focar, estes filhos dos *Baby Boomers* são apontados pelo seu carácter pessimista, pelo seu derrotismo, pelo fascínio pela morte, visível no seu vestuário de cor negra, nas suas tatuagens e noutros ornamentos utilizados um pouco por todo o corpo.⁴⁴⁴ No artigo “Douglas Coupland’s Generation X: Tales for an Accelerated Culture: an alternative voice” (2000), Brendan Martin caracteriza esta geração do seguinte modo:

Rejecting the established order (...) the characters create their own rules and attempt to live by them. Forging their own identities they recall their earlier existences, realizing that many within the collective mass routinely and monotonously continue to live similar lives, but due to the nature of society are powerless to escape.⁴⁴⁵

⁴⁴⁰ Acedido em 20/07/06, em: http://en.wikipedia.org/wiki/Generation_X.

⁴⁴¹ Elizabeth Young, “Children of the revolution”. In *Shopping in Space*, p.15.

⁴⁴² Douglas Coupland, *Generation X – Tales for an Accelerated Culture*, p. 19.

⁴⁴³ Ibidem, p. 28.

⁴⁴⁴ Brendan Martin, in “Douglas Coupland’s Generation X: Tales for an Accelerated Culture: an alternative voice”, acedido em 19/07/06, em <http://www.qub.ac.uk/schools/SchoolofEnglish/imperial/canada/coupland.htm>.

⁴⁴⁵ Ibidem.

É visível a existência de uma forte componente de indiferença e niilismo transversal à literatura da segunda metade do século XX que, atravessando as gerações dos *hippies* e dos *yuppies*, acaba por ligar a geração de Kerouac à de Coupland e, conseqüentemente, à de Ellis, seu contemporâneo. Quando Coupland publica o livro que havia de dar nome à geração nele retratada, já Bret Easton Ellis tinha publicado os seus dois primeiros romances: *Less Than Zero* e *The Rules of Attraction*. Ellis e Coupland acabam por receber o mesmo tipo de influências, e as temáticas focadas sofrem tratamentos muito idênticos ao longo dos seus romances, o que fez deles autores de sucesso e, ao mesmo tempo, vítimas de duras críticas devido, sobretudo, ao tipo de linguagem que utilizavam. Ambos optaram por uma escrita transgressiva, porque a realidade que observavam também ultrapassava os cânones aceites. Ellis iria aprofundar esse estilo em romances futuros, como em *American Psycho* e *Lunar Park*. A base da escrita transgressiva e agressiva deste autor está bem patente na frase de Clay de *Less Than Zero*, quando diz a um amigo: “You don’t need anything. You have everything.”⁴⁴⁶ Desta forma, o Sonho Americano parecia, aparentemente, estar cumprido.

4.1.3.2. A Geração de Bret Easton Ellis em *Less Than Zero*, *The Rules of Attraction*, *The Informers* e *Glamorama*

Those books came from a place of anger and frustration. I was disgusted with society and I was going to share my disgust.⁴⁴⁷

Bret Easton Ellis, em entrevista a Dave Weich

Bret Easton Ellis começou a escrever ainda em criança. Como referiu na entrevista a Jamie Clark, fonte utilizada de forma recorrente no presente capítulo, um dos factores foi o facto de a mãe ser uma “avid reader”⁴⁴⁸ e o levar à biblioteca com muita frequência, o que explica também a sua paixão precoce pela leitura. Escrever significava para si a criação de um diálogo consigo próprio, de modo a poder exprimir o que não era capaz de partilhar com mais ninguém: “There were a lot of things that I didn’t know how to verbalize, things I couldn’t communicate to friends, or to my parents, or to a shrink, or whatever. Yet I could do it on a piece of paper with a pen, and then later with a

⁴⁴⁶ Bret Easton Ellis. *Less Than Zero*, p. 177.

⁴⁴⁷ Bret Easton Ellis, entrevista a Dave Weich, in “Bret Easton Ellis Does an Awfully Good Impression of Himself”, acedido em 24/04/07, em: <http://www.powells.com/authors/ellis.html>.

⁴⁴⁸ Bret Easton Ellis, entrevista a Jamie Clark a Bret Easton Ellis, acedido em 20/01/06, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint.html>.

typewriter.”⁴⁴⁹ Na escola primária, enquanto os colegas faziam desenhos, a sua predisposição para a escrita ficcional levava-o a inventar pequenas histórias⁴⁵⁰, nas quais já se notava uma tendência para a abordagem de situações insólitas, o que, confessou o autor, também alarmou os pais: “My parents became more alarmed by the subject matter that I was incorporating into each of these children’s books.”⁴⁵¹ O plot de “Angel Trip”, uma das primeiras histórias, escrita aos 12 anos, aborda a tradicional luta entre bons e maus, o eterno conflito greimasiano entre o sujeito e o oponente, encarnando, respectivamente, o Bem e o Mal.

Terminada a escola secundária, Ellis frequenta uma pequena universidade em Vermont, Bennington College, que lhe iria servir de inspiração para os seus primeiros romances. Teve aulas de Escrita Criativa com o escritor Joe McGinniss que, impressionado pelo seu talento, o apresentou ao seu próprio agente literário. As festas na universidade não tinham fim, as suas relações com amigos e amigas eram livres e sem preconceitos⁴⁵², factos que retrata tanto em *Less Than Zero* como em *The Rules of Attraction*⁴⁵³. Para além disto, Ellis adquire o gosto por *workshops* de Escrita Criativa e começa a moldar o seu estilo, adoptando a narrativa de primeira pessoa como estratégia privilegiada da sua escrita de ficção⁴⁵⁴. A sua adaptação à universidade não podia ter corrido melhor. A entrada naquele espaço de cultura permitiu-lhe mergulhar num ambiente que define como “thrilling and exciting”, visto a maioria dos estudantes estar ali com interesses muito específicos:

[They] wanted to write novels or were writing poetry or were seriously considering being dance majors (...). That’s what ended up making the transition from LA to Bennington a really smooth one. It was actually very fun the first year – so fun in fact that I was almost on the verge of being thrown out.⁴⁵⁵

O seu primeiro exercício prático de escrita criativa teve como inspiração uma situação bem real: o primeiro mês e meio passado em Bennington. Sobre essa experiência de candidato a escritor, referiu: “I didn’t change names. I wrote exactly what I saw happening, the people who were doing drugs, acting rowdy, the parties, sex. The piece caused a complete shit storm.”⁴⁵⁶ O texto e as consequências que este trouxe a Ellis serviram de preparação para o que viria a acontecer com a polémica publicação de *American Psycho*, em 1991. O seu primeiro romance, mas que não chegou a

⁴⁴⁹ Bret Easton Ellis, entrevista a Richard Wang, acedido em 20/01/06, em: <http://www.altx.com/interviews/bret.easton.ellis.html>.

⁴⁵⁰ Bret Easton Ellis, entrevista a Don Swaim (Abril, 1986) acedido em 18/05/08, em: <http://wiredforbooks.org/swaim/>.

⁴⁵¹ Bret Easton Ellis, entrevista a Jamie Clark, acedido em 20/01/06, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint.html>.

⁴⁵² Matthew Beale, “Informing the Fascists of Morality”, acedido em 18/05/08, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/informersreview.html>.

⁴⁵³ Ibidem.

⁴⁵⁴ Ibidem.

⁴⁵⁵ Bret Easton Ellis, entrevista a Jamie Clark, acedido em 20/01/06, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint.html>.

⁴⁵⁶ Ibidem.

ser publicado, foi escrito em 1978, tendo por base a sua passagem por um dos casinos do avô, no Nevada, para onde Ellis foi trabalhar, enviado de castigo pelos pais “to shape me up because I was a real horror, a really bad kid.”⁴⁵⁷ As notas na escola tinham sido muito más e os pais, alertados pelas irmãs, tinham encontrado droga no quarto do jovem Ellis. A experiência nos casinos pareceu ter resultado. Ellis concluiu que a vida tinha um outro lado bem mais desagradável, quando conviveu com os nativos americanos que trabalhavam nas minas de prata e nos hotéis da região: “I saw a slice of life that I’d never been privy to before.”⁴⁵⁸ Regressou a Los Angeles com a sensação de se ter tornado um indivíduo diferente e, no Outono de 1978, começou a escrever o seu primeiro romance, baseado nessa mesma experiência.

A obra que se seguiu aproximou-se do que viria a ser o seu livro de estreia, *Less Than Zero*, publicado em 1985, uma narrativa sobre sexo sem significado, consumo de drogas e outros comportamentos protagonizados por adolescentes ricos de Los Angeles, cidade onde viveu. A forma descomplexada como este escritor de 20 anos abordou a temática em causa levou a crítica a considerá-lo o porta-voz da sua geração. Como referem Elizabeth Young e Graham Caveney na introdução a *Shopping in Space* (1992), bem patentes na obra figuram os temas comuns tratados pelos membros activos de uma “creative renaissance”⁴⁵⁹, que surge em Nova Iorque na década de 80: crime, drogas, sexo, meios de comunicação social, consumismo e decadência. Não é apenas a abordagem dos temas que vem quebrar alguns tabus: também a estrutura da narrativa surge modificada. Como justifica Mark Leyner, “plot, character and setting were conventions to be manipulated and played with. Or abandoned. Or humiliated.”⁴⁶⁰ Ellis quebra as regras da narrativa fazendo parte do grupo que, nas palavras de Robert Siegle, provocaram “the reinvention of American fiction.”⁴⁶¹ Tendo como protagonistas jovens estudantes pré-universitários, foi natural a aceitação desta nova ficção entre os mais novos, sobretudo entre aqueles que se identificavam com as personagens do livro, porque focava um mundo que era seu conhecido – “drugs and clubs and MTV.”⁴⁶² Clay, o protagonista-narrador, conduz a narrativa fragmentada de *Less Than Zero*, de acordo com o seu ponto de vista, artifício literário comum a outros romances de Ellis: “Clay, the narrator, witnesses life around him with an increasing unease and alienation.”⁴⁶³

As obras publicadas nesta altura mostravam a tendência desta nova geração de escritores para focarem nos seus livros o seu mundo, baseado na realidade urbana, no estatuto social, no sexo e nas

⁴⁵⁷ Ibidem.

⁴⁵⁸ Ibidem.

⁴⁵⁹ Elizabeth Young e Graham Caveney, *Shopping in Space*, Introduction.

⁴⁶⁰ Apud Elizabeth Young, “Children of the revolution”. In *Shopping in Space*, p.15.

⁴⁶¹ Apud Elizabeth Young, idem. pp 10-11.

⁴⁶² Elizabeth Young, “Children of the revolution”. In *Shopping in Space*, p. 3.

⁴⁶³ Bret Easton Ellis, entrevista a Eileen Battersby a acedido em 23/05/07, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/irish2-99.html>.

drogas. Ellis, Jay McInerney e Tama Janowitz formaram o chamado *brat-pack* e tornaram-se estrelas mediáticas da noite para o dia e, ao mesmo tempo, alvo fácil de crítica. Em “Children of the revolution” (1992), na opinião de Elizabeth Young, havia uma certa ansiedade em ver em Ellis e nos seus colegas escritores “a new generation of scribes such as had not been seen since the emergence of the Beat writers.”⁴⁶⁴ Acreditou-se que *Less Than Zero* fosse um livro autobiográfico, por ser o romance de estreia de um jovem escritor, focando temas relacionados com as problemáticas vividas pelos jovens da sua idade. Ellis compreende que pensem desta forma, já que há sempre a tentação de considerar um romance de estreia como autobiográfico. Clay, considerado pela crítica como o alter-ego autobiográfico do autor, é para Ellis “a metaphor of the danger of passivity”⁴⁶⁵, tal como Bateman veio mais tarde a materializar os males existentes na cultura nova-iorquina, no momento da produção do romance. O escritor esclarece: “Except for the fact that both Clay and I left Los Angeles and went to college back East, it’s incredibly un-autobiographical.”⁴⁶⁶ Quando escreveu *Less Than Zero*, a intenção do autor não era deixar registada a sua biografia, mas escrever sobre uma pessoa que considerava “totally morally bankrupt.”⁴⁶⁷ Daí o facto de Clay o perturbar mais do que qualquer outra personagem que tivesse criado posteriormente. Clay, embora se mostre consciente em relação ao que se passa à sua volta – quer saber se é parecido com os seus amigos –, recusa-se a deixar a sua passividade, não tem objectivos nem propostas, regressando ao Leste sem qualquer evolução em termos de personagem: “He still allows evil to flourish around him. That bothers me more than Patrick Bateman from *American Psycho*.”⁴⁶⁸ Independentemente do que agora se possa retirar das suas obras, e particularmente de *Less Than Zero*, Ellis acaba por confessar que “when I wrote *Less Than Zero*, I didn’t know what I was doing, I didn’t know how to do it.”⁴⁶⁹

Neste romance, as identidades são perfeitamente confundíveis: as personagens são fisicamente parecidas, usam o mesmo tipo de roupas e o mesmo bronzado, tomam o mesmo tipo de drogas e praticam sexo uns com os outros, sem quaisquer problemas morais ou de fidelidades: “There are mostly young boys in the house and they seem to be in every room and they all look the same: thin, tan bodies, short blond hair, blank look in the blue eyes, same empty toneless voices.”⁴⁷⁰ Sentindo falta da sua própria identidade, o narrador questiona-se se também ele se parece com estes jovens. A vida no paraíso que parece ser a Califórnia torna-se um inferno de contradições que estas personagens de

⁴⁶⁴ Elizabeth Young, “Children of the revolution”. In *Shopping in Space*, p.16.

⁴⁶⁵ Bret Easton Ellis, *Barnes and Noble Chat Transcript* (13/06/1998), acedido em 10/05/07, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/bnchat1.html>.

⁴⁶⁶ Bret Easton Ellis, entrevista de Mark Amerika e Alexander Laurence, acedido em 23/05/08, em: <http://www.altx.com/int2/bret.easton.ellis.html>.

⁴⁶⁷ Ibidem.

⁴⁶⁸ Ibidem.

⁴⁶⁹ Bret Easton Ellis, entrevista de Eileen Battersby, acedido em 23/05/07, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/irish2-99.html>.

⁴⁷⁰ Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*, p. 140.

Ellis não entendem. Por isso, não conseguem livrar-se do que as atormenta naquele mundo onde tudo é excessivo. Como nota Young, “the privileged are more privileged, the rich richer.”⁴⁷¹ A decadência atinge níveis de tal forma exagerados que ser-se decadente se transforma num ideal ou numa tendência da moda. Os jovens desta geração são filhos dos *rock stars* e dos produtores de cinema dos anos 60 e, por esse motivo, as drogas e o sexo livre fazem parte do seu património cultural e, quase diríamos, genético. Apesar de livres dos compromissos político-humanistas dos anos 60, são viciados em televisão e em drogas, continuando a viver, na perspectiva de Elizabeth Young, a vida decadente que os seus pais lhe legaram. Contudo, estes “Ellis’s ficcional children”⁴⁷² não experienciaram as alterações culturais, sociais e políticas do final dos anos 60 e princípios dos anos 70, sendo a era pós-moderna a única que conhecem. Como conclui Young, “They have inherited its treacherous freedoms without dialectics.”⁴⁷³

Esta crítica refere também que o medo é um dos pontos-chave do livro, apresentado como um sentimento difícil de definir, por ser um medo sem forma concreta, amorfo, “fed by ominous portents and rumours”⁴⁷⁴, alimentado pelos paradoxos que os jovens não entendem, nem querem entender, pela vida fácil mas que, em contradição, se torna difícil de gerir. O medo, ligado ao Gótico, está presente no livro na primeira frase do texto, quando Clay diz: “People are afraid to merge.”⁴⁷⁵ Esta insegurança é objectivada no vento que faz abanar as palmeiras paradisíacas, nos coiotes que uivam, nos cães que ladram, manifestando um desconforto permanente que atravessa toda a obra, provocado pela morte, pela alienação e pelo desespero. As personagens, para além de idênticas nos seus comportamentos e na ausência de ambições, transformam-se em meros números (Elizabeth Young chama-lhes *characterless ciphers* e *passive consumers*⁴⁷⁶) e, como deixam de ser pessoas, são cada vez mais “interchangeable”, tal como virá a acontecer em *American Psycho*. Neste romance, Bateman vai apresentar-se como um vilão estilizado, uma metáfora para a sociedade americana de finais dos anos 80, e uma crítica feroz ao consumismo, à cultura *yuppie*, à ganância e aos *serial killers*. Ainda em *Less Than Zero*, a quantidade exagerada de informação, gente, produtos, tempo e dinheiro leva as personagens ao desespero, porque há, como refere Braudrillard, uma “orgy of indifference, disconnection, exhibition and circulation.”⁴⁷⁷ Existe, assim, um caos de sinais e de imagens que dificultam uma leitura da sociedade, que se pretendia correcta e que não é possível ler dessa forma, porque as personagens não têm capacidade para distinguir entre o que é real e o que é aparente. Ellis sugere neste primeiro romance o que vai depois continuar a mostrar em *The Rules of Attraction* e, posteriormente, em *American Psycho*: o

⁴⁷¹ Elizabeth Young, “Vacant Possession”. In *Shopping in Space*, p. 25.

⁴⁷² Ibidem, p. 34.

⁴⁷³ Ibidem.

⁴⁷⁴ Elizabeth Young, “Vacant Possession”. In *Shopping in Space*, p. 27.

⁴⁷⁵ Bret Easton Ellis, *Less than Zero*, p. 1.

⁴⁷⁶ Elizabeth Young, “Vacant Possession”. In *Shopping in Space*, p. 30, p. 33.

⁴⁷⁷ Apud Elizabeth Young, “Vacant Possession”. In *Shopping in Space*, p. 30

terrível vazio e a ausência de significado nas relações humanas. Ellis afirma não haver muita diferença entre os jovens de *Less Than Zero* e os retratados em *The Rules of Attraction*⁴⁷⁸, porque Joseph Suglia refere em “Bret Easton Ellis: Escape from Utopia” (2004), que as personagens centrais das obras de Ellis são, na sua maior parte, “ridiculously stupid and narcissistic people who say ridiculously stupid and narcissistic things.”⁴⁷⁹ As personagens de *The Rules of Attraction* não fogem a essa regra, sendo “mostly composites”⁴⁸⁰, isto é, o somatório de tudo o que Ellis queria satirizar naquela altura – a juventude, as experiências na universidade, as décadas de 80 e 90⁴⁸¹.

Também em *The Informers* os temas não se desviaram do que até então fora explorado pelo autor: histórias sobre o quotidiano de estudantes universitários completamente vazios de ideias e objectivos, com conversas que revelam uma vida tão igual e incarácterística que se torna, por vezes, impossível distingui-los uns dos outros, tal como em *Less Than Zero*. Em *The Informers*, as personagens são também duplas umas das outras, não assumindo o estatuto freudiano de Duplo, mas funcionando como meras repetições. Contudo, não se limitam a serem parecidas umas com as outras: também se adaptam aos ambientes de outras histórias e, assim, circulam de livro para livro, sem perder a sua identidade, no caso de a terem. Ao contrário de Paul Auster, Ellis não encara as suas personagens como uma família ficcional, mas sublinha que o seu universo ficcional não mudou deste o primeiro romance: “The concerns are the same, the themes are the same, the tonality of the writing is the same.”⁴⁸²

Seguindo a ideia de Joseph Suglia, uma outra obsessão de *The Informers*, transversal a todas as obras de Ellis, é o efeito que a cultura produzida pelos *media* provoca nas relações sociais, contribuindo para um maior isolamento das personagens⁴⁸³, que caem num solipsismo que se pode tornar perigoso. A força da comunicação social, sobretudo a da televisão, torna-se importante para o culto da imagem e para acompanhar os assuntos em voga. A cultura dos *media* invade a existência das personagens que nem sequer reagem a este tipo de alienação mental. Ellis admite esta influência, reflectida nos seus romances: “media has informed all of us, no matter what artform we pursue, whether painters or musicians. TV has unconsciously, whether we want to admit it or not, shaped all of our visions to an inordinate degree.”⁴⁸⁴

⁴⁷⁸ Acedido em 23/05/07, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/bnchat1.html>.

⁴⁷⁹ Joseph Suglia, “Bret Easton Ellis: Escape from Utopia”, (27/05/2004), acedido em 08/05/08, em: http://youthquakemagazine.com/author_articles/bretheastonellis.htm.

⁴⁸⁰ Bret Easton Ellis, *Barnes and Noble Chat Transcript* (13/06/1998), acedido em 10/05/07, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/bnchat1.html>

⁴⁸¹ Ibidem.

⁴⁸² Bret Easton Ellis, entrevista a Jamie Clark, acedido a 20/01/06, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint3.html>.

⁴⁸³ Joseph Suglia, “Bret Easton Ellis: Escape from Utopia” (27/05/2004), acedido em 08/05/08, em: http://youthquakemagazine.com/author_articles/bretheastonellis.htm.

⁴⁸⁴ Bret Easton Ellis, entrevista a Mark Amerika e Alexander Laurence, acedido em 23/05/08, em: <http://www.altx.com/int2/bret.easton.ellis.html>.

Em *Glamorama*, o cenário é a cidade de Los Angeles, espaço privilegiado de Ellis, no princípio dos anos 80, e as personagens parecem ter saído dos livros anteriores: vão às mesmas escolas, aos mesmos restaurantes, fazem sexo com os mesmos rapazes e raparigas e compram droga aos mesmos passadores. As drogas, a aeróbica, o sexo e os constantes ataques de narcisismo parecem ser as únicas ocupações da maioria das personagens que, praticando o mesmo género de actos e transgressões, mostram não ter uma individualidade própria. Todos dizem as mesmas coisas sem importância e sem profundidade e todos têm os mesmos desejos. Como afirma Michiko Kakutani, *Glamorama* é um livro sobre um conjunto de “dissolute nihilists and their equally dissolute parents.”⁴⁸⁵ Joseph Suglia refere que esta aparente falta de diversidade temática não reflecte qualquer ausência de talento ou fruto da incapacidade do autor, mas sim “a sign of his writerly strength.”⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Michiko Kakutani, “Books of the Times: Some Familiar Terrain After ‘American Psycho’”, acedido em 23/12/08, em: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html>.

⁴⁸⁶ Joseph Suglia, “Bret Easton Ellis: Escape from Utopia” (27/05/04), acedido em 08/05/08, em: http://youthquakemagazine.com/author_articles/breteastonellis.htm.

5. O Duplo e os Processos de Auto-referencialidade em Bret Easton Ellis

I had a lot of fun making fun of myself through a fictional character, but it felt dishonest, like I was hiding behind something. The minute I decided to go full-out and make myself the narrator, I got inspired.⁴⁸⁷

Bret Easton Ellis in “Bret Easton Ellis Does an Awfully Good Impression of Himself”

A investigação, desenvolvida nos primeiros três capítulos da presente dissertação, centrou-se na análise de um conjunto de obras, a partir das quais procurámos localizar as primeiras utilizações do conceito do Duplo na literatura. Procedeu-se também à análise das manifestações de uma fragmentação psíquica autoral patente na ficção Gótica Inglesa, e transportada depois para a sua congénere Norte-Americana. No quarto capítulo, foi apresentada uma breve contextualização e feita uma breve análise dos primeiros romances de Bret Easton Ellis, com o objectivo de constatar a existência de uma preocupação do autor em lidar com temas pessoais incómodos, integrados na sociedade que criticava. Assim, abriu-se caminho ao estudo do processo criativo de Bret Easton Ellis, tendo como base o conceito do Duplo.

Procuraremos analisar a aplicação desse conceito em três das suas vertentes possíveis: a criação de personagens que proporcionem ao escritor a possibilidade de investigar a sua própria duplicidade psíquica, para que este possa proceder a uma leitura das consequentes ambivalências que daí advêm; a utilização de personagens com a mesma profissão do autor, funcionando como seu porta-voz, a fim de este poder reflectir sobre a sua vida, a sua obra e o seu processo criativo; e a criação de personagens, cujo carácter violento proporcione ao autor exorcizar os seus medos, defrontar os seus fantasmas e, acima de tudo, soltar as suas energias agressivas através de um processo que lhe permita libertar o “irrational beast within”⁴⁸⁸. Ao libertar os seus demónios através de uma personagem, o escritor acabará por, esteticamente, objectivar o seu lado negro e atingir um estado catártico. Esse estado é possível apenas no universo ficcional, visto na vida real haver fronteiras morais e sociais que não podem ser atravessadas. No entanto, o conceito de estética em *American Psycho* reside, exactamente, na sua ausência. A estética num romance tem por objectivo proporcionar aos leitores diversas fontes de prazer, tendo como origem uma determinada Unidade de Efeito, como anunciou Poe em “The

⁴⁸⁷ Bret Easton Ellis, entrevista a Dave Welch, in “Bret Easton Ellis Does an Awfully Good Impression of Himself”, acedido em 24/04/07, em: <http://www.powells.com/authors/ellis.html>.

⁴⁸⁸ Joseph Gixti, *Terrors of Uncertainty*, p. 85.

Philosophy of Composition”⁴⁸⁹. Mas, para Sonia Baelo Allué, o que se faz em *American Psycho* é uma denúncia ética, já que ao leitor só é permitido enfrentar o verdadeiro horror que está por detrás dos actos de um *serial killer*. Justificando a ausência de estética na obra, diz a autora no seu estudo “The Aesthetics of Serial Killing: working against ethics in the *Silence of the Lambs* (1988) and *American Psycho* (1991)” (2002) que esse prazer causado nos leitores tem a ver com

(...) the enjoyment derived from discovering patterns, the pleasing feelings of anticipation and repetition provided by the serial murders, the identification with an intelligent detective, and of course the relish for transforming the murders into clues in an intellectual game. These kinds of narratives have the power of making us diminish the serious implications of murder, turning serial killing into an aesthetic game that can be enjoyed as simple entertainment.⁴⁹⁰

Dentro destes parâmetros poderíamos recordar o conceito introduzido por Thomas De Quincey em “Murder Considered as One of the Fine Arts”, no qual defende ser possível considerar crimes brutais como obras de arte, se forem cumpridos alguns requisitos fundamentais: “Design, gentlemen, grouping, light and shade, poetry, sentiment, are now deemed indispensable to attempts of this nature.”⁴⁹¹ Acrescenta De Quincey que o homicídio, sendo um assunto chocante sob o ponto de vista moral, pode assim tornar-se numa obra de valor, se analisado numa perspectiva estética. Tal questão dificilmente será observada nos crimes que Bateman, agindo como possível Duplo do autor, afirma cometer, devido à sua arbitrariedade e à ausência de uma linha condutora, considerada lógica.

Na sequência da investigação já efectuada, a linha a seguir neste capítulo prender-se-á também com uma contradição patente nestas duas afirmações de Bret Easton Ellis: “my fictional world and my personal life are two distinct entities”⁴⁹² e “*Lunar Park* is the most personal book I’ve written.”⁴⁹³ A ambiguidade presente nestes dois comentários leva-nos a concluir que o escritor pretende apenas jogar com o leitor, visto ser difícil para este distinguir entre mera ficção e relato biográfico. Ellis promove, assim, aquilo a David Lodge chama “a typical postmodernist game with the reader.”⁴⁹⁴ Desta forma, torna-se um desafio decifrar essa ambiguidade, para chegarmos, caso se afigure possível, a uma clara distinção entre o autor e a personagem por si criada neste último romance. Na perspectiva de Malcolm Bradbury, tal objectivo traz consigo alguma dificuldade de concretização porque, “in the fiction of the Eighties it grew ever harder to distinguish between the two.”⁴⁹⁵

⁴⁸⁹ Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Composition”. In *Edgar Allan Poe Selected Writings*, p. 482.

⁴⁹⁰ Sonia Baelo Allué, “The Aesthetics of Serial Killing: working against ethics in the *Silence of the Lambs* (1988) and *American Psycho* (1991)”, acedido em 10/05/08, em: http://www.atlantisjournal.org/papers/24_2/baelo.pdf.

⁴⁹¹ Thomas De Quincey, “On Murder Considered as one of the Fine Arts”. In *The Confessions of an English Opium-Eater and Other Essays*, p. 263.

⁴⁹² Bret Easton Ellis, acedido em 19/06/07, em: www.barnesandnoble.com.

⁴⁹³ Apud *Palm Star Entertainment*, acedido em 19/06/07, em: <http://www.palmstar.com/category/lunar-park/>.

⁴⁹⁴ David Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 21.

⁴⁹⁵ Malcom Bradbury, *The Modern American Novel*, p. 271.

5.1. Heranças e Influências

Le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture.⁴⁹⁶

Roland Barthes, *La Mort de l'Auteur*

Integrado no capítulo anterior no seu espaço e no seu tempo, Ellis tem na sua retaguarda um conjunto de autores e de obras que, desde os primórdios da Literatura Norte-Americana, têm vindo a influenciar várias gerações de escritores. Estes continuam, através de múltiplas estruturas narrativas, a retratar a América nas suas mais obscuras facetas, procurando gerir os seus infindáveis paradoxos, cujas vítimas são seres vulneráveis e divididos, em incessante luta com as suas culpas. Se o texto literário, tal como refere Barthes, é um entretecer de inúmeros textos, produto de uma sobreposição de culturas, Ellis, tal como qualquer autor, não poderá fugir a este princípio. Notamos que os seus romances, não só entram em diálogo uns com os outros, como se encontram ligados a outras obras e a todo um universo literário e cultural do qual dependem e para o qual contribuem.

Dos autores focados pelo escritor nas entrevistas e comunicações, há cinco que são recorrentes e cuja influência ou cuja preferência pela sua obra é claramente assumida por Bret Easton Ellis. São eles Joan Didion, Don DeLillo, Kurt Vonnegut, Stephen King e Paul Auster. Acreditamos que a contribuição para um estudo sobre o processo criativo de Bret Easton Ellis passe previamente por uma análise dos processos através dos quais é recebida e utilizada esta influência, bem como da forma como Ellis se apropria das temáticas desses autores.

5.1.1. Joan Didion, Don DeLillo e Kurt Vonnegut

Tal como acontece com outros escritores contemporâneos, é impossível Ellis não sofrer as influências da tradição literária norte-americana, concretizando nos seus romances essa ligação a uma corrente negra, na linha dos primeiros escritores do género Gótico. Maria Antónia Lima fala da modernidade de escritores como Brown, Poe, Hawthorne e Melville, quando se refere à presença nas suas obras de manifestações de “pessimismo e negatividade que viriam a predominar no romance

⁴⁹⁶ Roland Barthes, “La Mort de l'Auteur”. In *Le Bruissement de la Langue*, p. 67.

americano contemporâneo.”⁴⁹⁷ Esta atitude, no sentido de provar que o Sonho Americano esteve sempre longe dos que o perseguiram, concorre para uma definição do Gótico como o lado mais negro ou negativo do Romantismo. Ainda segundo aquela autora, o lado negro do carácter americano, reprimido constantemente pelos “optimismos do *American Dream*”, encontra-se presente no género Gótico Americano, em que os autores procuram explorar o princípio de que o Mal se encontra presente “em todas as esferas da existência humana, sejam elas psicológicas, sociais ou metafísicas.”⁴⁹⁸

Os sentimentos de culpa, o desespero e a ansiedade estão presentes em Joan Didion, “California’s most famous and elegant pessimist”⁴⁹⁹, sobretudo na que foi considerada a sua grande obra de ficção, e que Ellis toma como uma referência: *Play It As It Lays* (1970). O romance revela-nos o mundo vazio de Hollywood, terra das estrelas de cinema, onde a vida se manifesta de uma forma rápida e se apresenta tão vazia como os espíritos dos seus habitantes. Maria Wyeth, a personagem principal, é uma mulher com a vida a desmoronar-se, num completo niilismo, enquanto se envolve em drogas, bebida e sexo com amigos e com estranhos. O leitor apercebe-se da forma destrutiva como a personagem lida com a culpa, numa insensibilidade provocada pela realidade alternativa de Hollywood, espaço de cruzamento efémero de actores e modelos, “a world of plastic surgery and beautiful people.”⁵⁰⁰ Segundo Julian Murphet, no estudo *Bret Easton Ellis’s American Psycho* (2002), Didion é uma das influências importantes “in coming to terms with Ellis’s own preoccupations.”⁵⁰¹ O autor de *American Psycho* transportou para esta obra o sentimento que Didion deixa transparecer em *Play It As It Lays*: a ausência de uma redenção para as personagens em conflito consigo próprias e com a sociedade, manifestada de forma clara por Bateman, ao terminar o seu longo monólogo com a frase “THIS IS NOT AN EXIT”.

Nesta tradição, Ellis recebe também influências de outros escritores americanos, como Don DeLillo e Kurt Vonnegut. O primeiro, considerado por alguns críticos uma das figuras centrais do pós-modernismo, critica o consumismo, a desintegração da família e a promessa do renascimento através da violência, dando importância aos *mass media*, sobretudo à televisão, e à manipulação de opinião que eles permitem. Nesta sequência, outros analistas da obra de DeLillo consideram os seus romances uma arma contundente para convencer o leitor de que a sociedade americana é destituída de emoção e de sensações e, por isso, desumanizada. E é nesse sentido que escreve: “We ought to, in the sense that we’re writing against what power represents, and often what government represents, and what the corporation dictates, and what consumer consciousness has come to mean.”⁵⁰² Os textos mais marcantes de Vonnegut reflectem a sua experiência como soldado na Segunda Guerra Mundial,

⁴⁹⁷ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. I, p. 22.

⁴⁹⁸ Ibidem, p. 99.

⁴⁹⁹ Mark Lawson, “Who’s fooling whom?”. In *The Guardian* (01/10/05), acedido em 20/05/08, em: <http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,102074,00.html>.

⁵⁰⁰ Christian Engler, acedido em 23/05/08, em: <http://www.amazon.com/review/RP3NY7GMHT7BI>.

⁵⁰¹ Julian Murphet, *Bret Easton Ellis’s American Psycho*, p. 89.

prisioneiro dos Alemães em Dresden, cidade que viu ser destruída pelos bombardeamentos das tropas americanas e onde viveu pessoalmente longos períodos de verdadeiro terror. Os Nazis obrigaram-no a colaborar na recolha e destruição de cadáveres, experiência que iria dar origem ao seu romance mais famoso, *Slaughterhouse-Five*, de cariz autobiográfico. Neste romance, Vonnegut aponta como origem do Mal os americanos que bombardearam Dresden e não os campos de concentração nazis. Sugere assim, de acordo com Leslie Fiedler, “that our own side (whichever it may be) is always and inevitably the real Enemy.”⁵⁰³ Outras obras irão depois servir-se de *Slaughterhouse-Five*, em cuja narrativa se destaca um cinismo profundo e cheio de humor negro que fez de Vonnegut um autor que captou os sentimentos dos americanos do seu tempo. Foi, por isso, considerado uma das vozes da contracultura dos anos 60 e 70 e usado como bandeira contra a Guerra do Vietname, reflectindo também a insatisfação social, as banalidades do consumismo e as mudanças culturais que *Beats* e *Hippies* iam promovendo. Os seus primeiros romances foram de ficção científica, revelando, desde logo, o medo e a insegurança que condicionavam a América do pós-guerra dos anos 50.

As realidades alternativas que criou nos seus livros foram também reveladoras da necessidade de fuga a uma nação Americana que nada tem para oferecer a quem chega, a não ser a constante insatisfação de não se estar em paz, quer em termos de consciência individual, quer colectiva. Ao contrário de Didion e, posteriormente, de Ellis, Vonnegut acreditava que a simpatia do ser humano era a única forma de redenção para a loucura e aparente falta de significado da sociedade e da vida. O que liga as personagens destes autores às de Ellis é o facto de todas representarem “the depthlessness, centrelessness and cultural schizophrenia of the postmodern world.”⁵⁰⁴ Outros autores como Stephen King e Paul Auster apresentam soluções diferentes para essa redenção, que passam frequentemente pela necessidade de, através dos seus alter-egos, projectarem nas narrativas os seus conflitos e angústias.

⁵⁰² Apud David Remnick, “Exile on Main Street: Don DeLillo's Undisclosed Underworld”. In *The New Yorker* (15/09/1997), acedido em 10/06/08, em: http://www.timesdaily.com/apps/pbcs.dll/section?category=NEWS&template=wiki&text=Don_DeLillo.

⁵⁰³ Leslie Fiedler, “Mythicizing the Unspeakable”. In *The Journal of American Folklore*, Vol. 103, No. 410, (Oct. - Dec., 1990), p. 391, acedido a 22/07/08, em: <http://www.jstor.org/stable/541607>.

⁵⁰⁴ Elizabeth Young, “Vacant Possession”. In *Shopping in Space*, p. 34.

5.1.2. Stephen King

If I had to go with when I was younger and the books that really obsessed me when I was a teenager, I'd definitely put down Salem's Lot by Stephen King.⁵⁰⁵

Bret Easton Ellis, entrevista a Jamie Clark

Quando King se refere a uma parte de si que escreve histórias, encontramos a justificação que Ellis apresentou para a origem da sua mais recente personagem, chamada Bret Easton Ellis, assumindo que há alguém para além dele que escreve as histórias que ele assina como autor: “The little writer I have in my head, who is very reckless and impulsive says, ‘Make him Bret Easton Ellis. Make him Bret Easton Ellis.’”⁵⁰⁶ Nesta linha de ideias, o escritor português João de Melo diria, mas ao contrário, sobre o seu Duplo: “Sinto-me sempre escritor. Tudo o mais pertence ao desempenho de uma outra pessoa. Há em mim um duplo que não se vê.”⁵⁰⁷ O autor de *Gente Feliz com Lágrimas* (1988) está, à partida, longe do risco por que passou Jack Torrance em *The Shining* (1977), ao considerar que “a escrita já é suficientemente solitária”, não precisando de “isolamentos conventuais nem de ritmos ou manias que não passam de cultos de atitude”⁵⁰⁸, que ele critica neste seu livro, no qual também explora, ainda que de forma secundária, a temática do Duplo do escritor. É em romances como *The Shining* que King procura reflectir sobre a incapacidade sentida pelo escritor em lidar com questões relacionadas com a criatividade e a gestão saudável da sua imaginação.

Quando os jornalistas pedem a Ellis para falar dos seus autores preferidos e principais mentores literários, Stephen King é sempre dos primeiros a ser nomeado como o escritor por quem Ellis sentia uma verdadeira obsessão, sobretudo devido a *Salem's Lot* (1975): “It was a book I was obsessed with for a year. When that book came out, I think it was 75 or 76, I was about 11 or 12, and, literally, it may have been the only book I read that year. I read it 12, 13, 14 times. That's something I really haven't admitted before.”⁵⁰⁹ Seis anos após a publicação de *Glamorama*, Ellis lança *Lunar Park* como tributo às histórias de terror que sempre o acompanharam desde a infância, facto que Tom Waters confirma: “The writer started the project in 1989 as an homage to horror novels that he grew up reading, most

⁵⁰⁵ Bret Easton Ellis, entrevista a Jamie Clark, acedido a 20/01/06, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint3.html>.

⁵⁰⁶ Bret Easton Ellis, entrevista a Robert Birnbaum, acedido em 20/06/07, em: http://www.themorningnews.org/archives/birnbaum_v/bret_easton_ellis.php.

⁵⁰⁷ Apud Dina Gusmão, “Sinto-me sempre escritor”. In *Correio da Manhã* (04/04/2008), acedido em 06/08/08, em: <http://www.correioamanha.pt/noticia.aspx?>.

⁵⁰⁸ Ibidem.

⁵⁰⁹ Bret Easton Ellis, entrevista a Jamie Clark, acedido a 20/01/06, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint3.html>.

notably Stephen King's.”⁵¹⁰ *Lunar Park* é a narrativa de uma sequência de acontecimentos típicos do universo ficcional de King. Na tradição de *The Shining*, obra em que se espelham as preocupações daquele autor sobre o seu processo criativo, também Ellis construiu um romance em que reflectiu sobre este aspecto. Sentiu ainda necessidade de focar a perturbação que a ameaça do sobrenatural provoca no ser humano, bem como a incapacidade de compreender esse sobrenatural e as causas que o fazem revelar-se. A destruição da família causada pelos distúrbios mentais do pai, problemática central do romance protagonizado por Jack Torrance, é outro dos temas focados por Ellis em *Lunar Park*, onde a família é apresentada simultaneamente como origem e vítima dos comportamentos violentos do(s) pai(s). Também Laura Miller partilha da ideia de proximidade entre estes dois autores, considerando o romance de Ellis um texto à imagem de King, “full of that sense of quotidian life slowly invaded by supernatural menace that is the horror master’s specialty.”⁵¹¹

O desejo de desmistificar o papel do escritor é uma preocupação permanente em King. Alguns dos seus romances são transformados em longos diálogos entre as suas personagens e ele próprio, como escritor, utilizando a escrita como instrumento preferencial para o auto-conhecimento. Apesar de não ser uma autobiografia, *The Shining* é considerado como um dos seus romances mais autobiográficos, sendo King quem o revela no ensaio *On Writing*, ao confessar “I was writing about myself.”⁵¹² Ellis irá referir-se do mesmo modo e pelos mesmos motivos a *American Psycho*, antes de ter escrito *Lunar Park*: “*American Psycho* was, for me, an autobiographical novel. Not because I went around chopping up prostitutes, not because I worked on Wall Street, but because the tone of the book accurately reflects how I was feeling when I was writing it.”⁵¹³

Os comportamentos ambivalentes, quer de Bateman, quer de Terrance, Thad Beaumont ou de qualquer outra personagem-escritor de Stephen King, revelam profundas obsessões provocadas por crises existenciais, causadas pela escrita gótica⁵¹⁴ e que os autores, paradoxalmente, tentam compreender através dessa mesma escrita. Sharyn Vane considerou *Lunar Park* mais do que um eco da obra de King: para esta autora, “this eminently readable piece of metafiction blends Stephen King-style supernatural thrills with the kind of suburban angst that befits a man now in middle age.”⁵¹⁵

⁵¹⁰ Tom Waters, “Interesting Motherfuckers”, acedido em 06/04/08, em: http://www.forbisthemighty.com/acidlogic/im_bret_easton_ellis.htm.

⁵¹¹ Laura Miller, “Lunar Park by Bret Easton Ellis”, acedido em 10/05/08, em: <http://dir.salon.com/story/books/review/2005/08/24/ellis/index.html>.

⁵¹² Stephen King, *On Writing*, p. 70.

⁵¹³ Bret Easton Ellis, entrevista a Mark Amerika e Alexander Laurence, acedido em 23/05/08, em: <http://www.altx.com/int2/bret.easton.ellis.html>.

⁵¹⁴ Maria Antónia Lima, “Evil Writers: The Obsessive Effect of Gothic Writing”, acedido a 10/10/07, em: <http://www.wickedness.net/Evil/Evil%208/s11.html>.

⁵¹⁵ Sharyn Vane, “Bret Easton Ellis loses a few marbles in ‘Lunar Park’” (21/08/05) acedido em 23/05/08, em: <http://www.taipetimes.com/News/feat/archives/2005/08/21/2003268662/wiki>.

5.1.3. Paul Auster

He had great talent, Mr. Blank, but he came to despise that part of himself, and one day he just stopped, he just quit.⁵¹⁶

Paul Auster, *Travels in the Scriptorium*

Enquadrado no conceito de transtextualidade de Gérard Genette⁵¹⁷, Auster é um dos escritores que mais se aproxima de Bret Easton Ellis em termos de técnica narrativa e temática auto-reflexiva. Paul Auster utiliza os próprios textos como pretexto para criar novas histórias, com a utilização de uma profusa teia de relações intertextuais. Estas, para além de criarem uma ligação entre as narrativas através da utilização, por exemplo, das mesmas personagens, acabam por criar um universo literário de características quase claustrofóbicas.

Do estudo efectuado sobre *The New York Trilogy* (1985), *Oracle Night* (2004) e *Travels in the Scriptorium* (2006), constatámos uma série de analogias entre os processos criativos de Auster e Ellis, presentes, principalmente, em dois elementos comuns às histórias de ambos: um escritor e um texto dentro do texto da narrativa. Em *City of Glass*, a primeira história da trilogia, a personagem principal é um escritor transformado em detective particular que, descendo ao limiar da loucura, explora várias camadas da sua própria identidade, obrigando o escritor a projectar-se em vários Duplos que se auto-constroem: Daniel Quinn, escritor que assina as suas obras como William Wilson (são sabemos qual deles); Max Work, detective, personagem de Quinn; Paul Auster, o escritor, numa longa *cameo appearance*; ou Paul Auster, da agência de detectives. Como se nota também, o texto é outro elemento comum nas histórias da trilogia, normalmente registado num caderno, como que para autenticar a existência de um escritor real nas narrativas de Auster. Assim, o processo de desdobramento do autor em várias personagens é igualmente concretizado em relação aos seus textos, que parecem ter origem uns nos outros. Esta técnica narrativa é também utilizada por Bret Easton Ellis em *Lunar Park*, ao escrever uma história sobre uma casa assombrada, onde vive um escritor também chamado Bret Easton Ellis. Esta personagem projecta-se em Clayton, uma das suas criações e autor de um manuscrito que irá dar origem ao primeiro romance do escritor Bret Easton Ellis.

⁵¹⁶ Paul Auster, *Travels in the Scriptorium*, p. 95.

⁵¹⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au Second Degré*, pp. 7-8.

A segunda história da trilogia, *Ghosts*, segue o mesmo princípio de projecção e duplicidades: Auster escreve uma história sobre um detective privado (Blue) que escreve relatórios sobre um indivíduo (Black) que, por sua vez, escreve relatórios sobre Blue, na tradição escheriana da mão que desenha a mão. Em *Lunar Park* o processo narrativo é semelhante, como já referimos: Ellis, escritor, escreve sobre Ellis escritor, numa obra literária cujo autor, à maneira de Borges, não se sabe bem quem é.

The Locked Room é o terceiro texto do conjunto, igualmente baseado no conceito de *a book within a book*, que conta a história de um escritor que se vê com o clássico problema da falta de criatividade para produzir ficção. Fanshawe, um amigo de infância, tem uma enorme quantidade de trabalhos de ficção nunca publicados e, quando este desaparece, o escritor aproxima-se da mulher daquele, ocupa o seu lugar na família e publica essas obras, tornando-se no seu Duplo, enquanto membro da família e enquanto escritor. Os conceitos de amizade e fidelidade servem de pretexto a Auster para reflectir sobre a criatividade do escritor, a transtextualidade e a força que a literatura possui quando entendida nos seus mais profundos significados.

Já depois da publicação de *Lunar Park*, Auster confirma o diálogo sempre em aberto com Ellis com o romance *Travels in the Scriptorium*. Ao fazer uma viagem ao seu passado literário, Paul Auster convoca a presença de grande parte das personagens dos seus romances anteriores. O protagonista, Mr. Blank, um nome que permite todas as interpretações, é, assim, assombrado pelos fantasmas do passado, traduzidos em memórias do universo literário de Auster. No caso particular de Ellis, em *Lunar Park* há uma personagem paradigmática, Bateman, o *serial killer* de *American Psycho*, que o irá perseguir até à redacção de uma história (*a book within a book*) onde Bateman é morto e desaparece definitivamente da vida real e ficcional do escritor⁵¹⁸. Através de *Travels in the Scriptorium*, Auster apresenta algumas das questões que têm vindo a ser colocadas ao longo desta investigação, mas para as quais nem sempre há respostas definitivas. O significado mais profundo da literatura dificilmente será entendido enquanto não tivermos algumas certezas sobre quem é responsável pelo processo de construção de uma história: o escritor, inventor de uma realidade ficcional? A realidade ficcional que se contrói a si própria, tal como a personagem Bret Easton Ellis revela sobre a criação de *American Psycho* – “It wrote itself and didn’t care how I felt about it”⁵¹⁹. A angústia de Mr. Blank coincide com o pesadelo do autor, consciente de que, no dia seguinte, a mesma história continuará por terminar, numa analogia ao melhor livro de sempre que ainda ninguém escreveu e que todos os autores transportam no Inconsciente.

Podemos concluir que, nos jogos pós-modernistas de Auster, as personagens funcionam como projecção do escritor, produtos de reinvenções à volta do Eu, com o objectivo de reflectir sobre o seu

⁵¹⁸ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 282.

⁵¹⁹ Ibidem, p. 13.

processo criativo e a relação deste com as palavras, a família, os outros e o mundo. São histórias que nascem de dentro de histórias que, por sua vez, surgem de dentro de outras histórias, contadas por *unreliable narrators*, em que Auster aparece também como personagem-narrador, em exercícios de constante auto-referencialidade e auto-reflexividade. De acordo com Paul Kincaid, Auster, tal como outros autores, atinge um momento da sua vida e da sua carreira em que se torna quase inevitável “to retreat inside themselves and produce a novel purely concerned with the workings of the inside of their own head.”⁵²⁰

5.2. A “Monstruosidade Oculta” em *American Psycho*

5.2.1. *American Psycho*: um Romance Polémico

People assume that a description of an act of violence is in itself an act of violence and should be questioned and boycotted and banned. I think there is a part of the US literary establishment that tends to misread my books mainly because there is no authorial voice interrupting the purity of the narrator's voice. That leads some critics to suspect that I am condoning these often terrible crimes my characters commit.⁵²¹

Bret Easton Ellis, in *The Globe.com Chat Transcript*

Os dois primeiros romances de Ellis, *Less Than Zero* e *The Rules of Attraction*, centravam já as críticas do escritor à sociedade da altura, reflectindo “the insanity of that decade.”⁵²² Mas se Ellis ganhou alguma notoriedade com os primeiros, foi com *American Psycho* que, para além de celebridade, ganhou também os epítetos de misógino, violento e insensível, devido aos actos de Patrick Bateman e à sua mente fragmentada. Ellis dera voz a um *yuppie* que se afirmava “racist, homophobic and misogynistic”⁵²³ e viu lançadas contra si violentas críticas, concretizadas até em ameaças de morte. Contudo, a intenção do escritor foi mostrar as características que se integravam no conceito de perfeição de Bateman, sendo a perfeição, de acordo com Joseph Suglia, “the American

⁵²⁰ Paul Kincaid, acedido em 10/05/08, em: http://www.strangehorizons.com/reviews/2006/12/travels_in_the_.shtml.

⁵²¹ Bret Easton Ellis, in *The Globe.com Chat Transcript* (19/01/1999), acedido em 23/05/08, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/globechat.html>.

⁵²² Ibidem.

⁵²³ Joseph Suglia, “Bret Easton Ellis: Escape from Utopia” (27/05/04), acedido em 08/05/08, em: http://youthquakemagazine.com/author_articles/bretheastonellis.htm.

psychosis.”⁵²⁴ Os comportamentos psicóticos da personagem funcionaram como uma crítica violenta aos excessos e à ganância dos anos 80, sendo Bateman entendido, como refere Tarja Laine, “an ultimate portrayal of the 1980s New York yuppie lifestyle, depicting a world dominated by hedonism, greed, and egocentrism (...) of brand name consumer goods, denoting the fashion-dictated materialism that constitutes yuppie life.”⁵²⁵ Ainda que a intenção do autor tenha sido criticar a violência presente na sociedade, Sonia Baelo Allué defende que denunciar a violência através dessa mesma violência pode dar origem a efeitos ambíguos como, por exemplo, à contribuição para um processo destrutivo, visto as técnicas utilizadas não se afastarem desse princípio⁵²⁶.

Pelos motivos apresentados, a história da publicação do romance não foi pacífica, e a polémica começou ainda antes de o livro ser posto à venda. Elizabeth Young afirma, com alguma propriedade, que o mundo tinha decidido acrescentar ao livro aquilo que lhe faltava: “melodrama, plot, characterization, irony, hubris.” Meses antes do lançamento, é publicado um artigo no “The New York Times” assinado por Roger Rosenblatt. Nessa *review* intitulada “Snuff This Book!” o autor classifica-o como uma obra “pointless... themeless... everythingless”⁵²⁷, um manual “on torture and dismemberment of women.”⁵²⁸ Rosenblatt endureceu ainda mais o seu desprezo pelo romance, acrescentando: “It was the kind of book that brought out the worst in everybody. It was not only idiotic in itself but it caused idiocy in others.”⁵²⁹

Pressionada pela opinião pública, e apesar de ter procedido ao pagamento adiantado de 300 mil dólares ao autor, a editora *Simon and Schuster* recusou a publicação do manuscrito por conter descrições altamente chocantes, que começaram por ofender as funcionárias da editora que a ele tiveram acesso em primeira mão. Depois de as primeiras fugas de informação terem chegado à imprensa escrita, nomeadamente às revistas *Time* e *Spy*, “women in the firm and outside women’s groups began protesting.”⁵³⁰ As atrocidades relatadas na primeira pessoa não deixaram margem para dúvidas: nunca a mulher fora antes descrita em ficção com a crueza, a violência e o sadismo utilizados por Ellis. Criaram-se movimentos contra a publicação do livro (a National Organization for Women foi um dos líderes da revolta) e o autor sofreu ameaças que o obrigaram a fazer-se acompanhar de guarda-costas. A NOW considerou a publicação de *American Psycho* “socially irresponsible and

⁵²⁴ Ibidem.

⁵²⁵ Tarja Laine, “American Psycho: a double portrait of serial yuppie Patrick Bateman”, acedido em 24/04/08, em: http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-20297347_ITM.

⁵²⁶ Sonia Baelo Allué, “The Aesthetics of Serial Killing: working against ethics in the *Silence of the Lambs* (1988) and *American Psycho* (1991)”, acedido em 10/05/08, em: http://www.atlantisjournal.org/papers/24_2/baelo.pdf.

⁵²⁷ Roger Rosenblatt, “Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?” (16/12/1990), acedido em 20/04/08 em: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C0CE1DB1738F935A25751C1A966958260>.

⁵²⁸ Apud Elizabeth Young, “The beast in the jungle, the figure in the carpet”. In *Shopping in Space*, p. 86.

⁵²⁹ Apud Rick Marin, in “*American Psycho*: Sliced. Diced. Back” (09/04/2000), acedido em 25/04/08 em: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F03EFDF113FF93AA35757C0A9669C8B63>.

⁵³⁰ In “*American Psycho*, more than it seems” (09/04/1991). In *The Tech on-line Edition*, acedido em 23/05/07, em: <http://www-tech.mit.edu/V111/N18/jackso.18o.html>.

legitimizes inhuman and savage violence masquerading as sexuality.”⁵³¹ A feminista Tara Baxter, activamente contra a violência exibida no livro, apresentou uma solução para resgatar o respeito que Ellis não tinha mostrado pelas mulheres:

I would much prefer to see him skinned alive, a rat put up his rectum, and his genitals cut off and fried in a frying pan, in front of – not only a live audience – but a video camera as well. (...) We can profit off of Ellis’ terror and pain, just as he and bookstores are profiting off of the rape, torture, and mutilation of women.⁵³²

A Random House veio salvar a situação, aceitando publicar o romance. O que poderá ter provocado tal revolta em alguns sectores da sociedade americana, e sobretudo nova-iorquina? Elizabeth Young avança com uma explicação: o que distingue *American Psycho* das outras narrativas do género não será o efeito de repulsa provocado pelas cenas de violência sexual extrema. Cenas do mesmo tipo passam nas televisões diariamente e são tema de *plots* desenvolvidos no cinema, que fizeram as delícias de milhões de admiradores. O que causou choque e a consequente histeria foi a conjugação entre a violência sexual gratuita e o estatuto de Bret Easton Ellis como romancista sério – jovem, importante, vivo e pertencente ao *mainstream*⁵³³. Criou-se igualmente entre os conhecedores do conteúdo do romance um sentimento de terror na linha do Gótico tradicional. Isto é, não eram apenas as descrições dos actos terríveis de Bateman que os fazia sentir medo, mas também a perspectiva de continuidade desses actos, como refere James Keech em “The Survival of the Gothic Response”: “The fear in a traditional Gothic novel is created not only by that which frightens (...) but by the foreboding that magnifies its dangers.”⁵³⁴

Com a narrativa de *American Psycho* a decorrer nos finais dos anos 80, os leitores passaram a conhecer os pormenores da vida de Patrick Bateman, um *serial killer* misógino, que via na mulher um alvo a abater, não sem antes a submeter às torturas mais violentas e humilhantes. Apresentado como um americano modelo, Bateman manifestava o seu gosto em matar mulheres, perfurá-las, decapitá-las e desmembrá-las em actos sádicos e terríficos, na linha dos filmes de terror mais chocantes. A decadência implícita no comportamento de Bateman revela-nos que, de acordo com Carla Freccero, o Sonho Americano “is located not in corrupt government, or economic institutions that exploit us, but in an individual.”⁵³⁵ Diz a autora que o que está somatizado na figura de um assassino em série é uma

⁵³¹ Apud Carla Freccero, “Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer: The Case of ‘American Psycho’”, acedido em 12/05/08, em: <http://www.jstor.org/stable/1566351>.

⁵³² Tara Baxter, “There are Better Ways of Taking Care of Bret Easton Ellis Than Just Censoring Him . . .”, acedido em 20/05/08, em: http://forbisthemighty.com/acidlogic/im_bret_easton_ellis.htm.

⁵³³ Elizabeth Young, “The beast in the jungle, the figure in the carpet”. In *Shopping in Space*, p. 92.

⁵³⁴ James M. Keech, “The Survival of the Gothic Response”. In *Studies in the Novel*, p. 132.

⁵³⁵ Carla Freccero, “Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer: The Case of ‘American Psycho’”, acedido em 12/05/08, em: <http://www.jstor.org/stable/1566351>.

ideologia de violência que mostra essa violência como originária da esfera privada⁵³⁶. Assim, conclui Freccero, a única solução para resolver esse tipo de problemas é: “kill the serial killer and your problem goes away.”⁵³⁷

Rodeado de enorme controvérsia, e sendo considerado o mais polémico dos seus seis romances, o livro maldito acabou por garantir celebridade não só ao autor, mas também aos críticos e aos jornalistas que insistentemente publicavam *reviews* sobre os impulsos sexuais e as alucinações do protagonista. Criado na tradição das personagens dos dois primeiros romances do autor, com o objectivo de mostrar o vazio e a insanidade que dominavam a sociedade americana, Bateman dividiu as opiniões dos leitores e da crítica, enquanto se transformava no *serial killer* mais detestado do universo literário norte-americano. Ellis, que tinha passado três anos a trabalhar no manuscrito, estava consciente da natureza violenta e ofensiva do livro e acreditava que “when taken in the full context of the satiric and stylistic concerns of the novel as a whole, they would be properly understood.”⁵³⁸ Como refere Julian Murphet, “three years spent building up a character without a character, without a moral tissue, left Ellis exhausted and mentally shaken; but with a typescript that would become a sensation.”⁵³⁹ Os que não leram o romance acabariam por ver em cinema, em 2000, a leitura da realizadora Mary Harron. O facto de ter sido uma mulher e não um homem a assumir a realização da obra veio contribuir para que os ânimos mais exaltados se acalmassem um pouco.

Ellis sabe que não escreveu um livro agradável e mostra-se crítico em relação aos escritores que preferem escrever “nice books”, em vez de retratarem a realidade que os rodeia. Escrever ou não “nice books” não é, de acordo com Ellis, uma escolha, mas um reflexo do escritor, independentemente do tema sobre o qual decide escrever: “It’s just a reflection of who you are. I don’t think you can force yourself, at least not to the ends of an honest book, to write in a way that you don’t really want to write.”⁵⁴⁰ Ellis nunca escreveu para agradar aos leitores, atitude também assumida por Kurt Vonnegut que, ironicamente, referiu na introdução de *Bagombo Snuff Box* (1999): “Write to please just one person. If you open a window and make love to the world, so to speak, your story will get pneumonia.”⁵⁴¹ A única pessoa a quem Ellis desejaria agradar seria a ele próprio, porque a escrita é, para Ellis, tal como para King, um acto egoísta e solitário. Quando se escreve um livro é porque nos interessamos pelas personagens, pela história e pelo estilo: “You’re basically masturbating at your desk with all these papers and these pens and if it goes out there, hits a nerve, fine; if it doesn’t, well,

⁵³⁶ Ibidem.

⁵³⁷ Ibidem.

⁵³⁸ Julian Murphet, *Bret Easton’s Ellis’s American Psycho*, p. 65.

⁵³⁹ Ibidem, p. 16.

⁵⁴⁰ Acedido em 23/05/08, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/bnchat1.html>.

⁵⁴¹ Kurt Vonnegut, *Bagombo Snuff Box*, p. 10.

fine, too. It's really about expressing yourself in a lot of ways, to yourself and not to anyone else. You're pleasing yourself when you're writing, you're not pleasing a bunch of other people."⁵⁴²

Ellis acredita na relação pura com a escrita, manifestando uma certa desilusão quando lê livros em que os narradores parecem grandes escritores: "That's why I'm very surprised and disappointed in a lot of books that are narrated by characters who sound like college professors or accomplished writers. (...) I think it probably loses me a lot of readers staying that pure to a voice."⁵⁴³ Se a intenção de Ellis neste livro é criticar a sociedade e o comportamento de um grupo social ou profissional, a personagem Patrick Bateman faz parte da história como uma consequência lógica dessa sociedade, alimentando-a e alimentando-se dela para dar vida aos seus mais terríveis pesadelos. Assim, Ellis não pode filtrar moral e eticamente os pensamentos e as acções de Bateman, devendo, como escreve Sonia Baelo Allué, mostrar os factos "as Bateman sees them."⁵⁴⁴ Se Bateman representa o que Ellis julga serem os valores brancos americanos, terá de agir e pensar em conformidade com esses valores, sem filtros nem disfarces, mantendo o seu perfil traçado desde o início: "He's a homophobe, a Republican, a businessman, an investor, engaged, he cooks, cleans. In truth he *is* the All American Boy *except* for the tiny fact that he butchers innocent people."⁵⁴⁵ A problemática que tem acompanhado os actos de Bateman, ligada à ética e à moral, deixa de fazer sentido quando verificarmos que, quer os crimes de Bateman sejam reais, quer sejam produto da sua imaginação, "they are all fictional"⁵⁴⁶, como conclui Elizabeth Young. Parafraseando Hitchcock, quando falava dos seus filmes perturbadores, não podemos deixar de afirmar, imitando a sua célebre expressão: "*American Psycho* is just a book."

Os romances de Ellis também são alvo de alguma crítica negativa, pelo facto de nada acontecer em termos de *plot*. As personagens, completamente dominadas pela desilusão, são incapazes de a manifestar aos outros, não havendo lugar a uma introspecção que aponte um caminho de reconciliação consigo próprias e com a sociedade. Como escreve Tom Waters, "his characters simply aren't capable and until recently, most of them don't progress. There is no transformation into a better person or just punishment for the wicked. Everyone is wicked and the majority of them either gets away with it or gets gobbled up by those who are even more malicious."⁵⁴⁷ Como explica David Lodge, esta ausência de movimento na narrativa é uma das características da *novel of consciousness*, na qual, quanto mais

542

Bret Easton Ellis, entrevista a Mark Amerika e Alexander Laurence, acedido em 23/05/08, em:

<http://www.altx.com/int2/bret.easton.ellis.html>.

⁵⁴³ Acedido em 10/03/08, em: <http://denniscooper-theweaklings.blogspot.com/2007/02/american-psycho-history-american-psycho.html>.

⁵⁴⁴ Sonia Baelo Allué, "The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in the Silence of the Lambs (1988) and American Psycho (1991)", acedido em 01/05/08, em: http://www.atlantisjournal.org/Papers/24_2/baelo.pdf.

⁵⁴⁵ Acedido em 23/05/08, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/American.html>.

⁵⁴⁶ Elizabeth Young, "The beast in the jungle, the figure in the carpet". In *Shopping in Space*, p. 116.

⁵⁴⁷ Tom Waters, "Interesting Motherfuckers", acedido em: 20/05/08, em:

http://www.acidlogic.com/im_bret_easton_ellis.htm.

detalhada for a descrição dos pensamentos, sentimentos e memórias das personagens, “the slower the narrative tempo becomes, and the less action there is.”⁵⁴⁸ Contudo, Ellis não sente o seu trabalho influenciado pelas críticas, afirmando que há situações na vida que o incomodam muito mais do que qualquer comentário negativo à sua escrita: “My father’s death had a much more residual effect than any review, or any success or lack of success a certain book had.”⁵⁴⁹ Se, em *American Psycho*, Ellis se identifica com Bateman sem, no entanto, ser capaz de imitar os seus comportamentos, já a sua identificação com a personagem central de *Lunar Park* irá levar-nos a conclusões diferentes. Sem dúvida que a morte do pai voltará a ter, de forma ainda mais aprofundada, uma influência fulcral na criação de Bret Easton Ellis, personagem-narrador de uma história complexa, constituindo um desafio para a presente dissertação.

Procuremos, agora, dividir este estudo de *American Psycho* em duas partes: a primeira, em que analisaremos a clara fragmentação da personagem Bateman em duas personalidades distintas – a do assassino em série e a do corrector da Bolsa; a segunda, na qual se aprofundará a relação da personagem Patrick Bateman com o seu criador, Bret Easton Ellis, para concluirmos até que ponto Bateman é, ou não, um Duplo do escritor.

5.2.2. Patrick Bateman à Procura do seu Duplo

By creating himself an identity as a serial killer, Bateman attempts to connect with something real beyond the superficiality of brand names. However, his serial killer identity appears to be an illusion and this renders his identity as yuppie as artificial, meaningless, and invented.⁵⁵⁰

Tarja Laine, “American Psycho: a double portrait of serial yuppie Patrick Bateman”

É objecto deste subcapítulo analisar o processo de construção da personagem Patrick Bateman, cuja ambivalência reside, como refere Tarja Laine, na sua dupla identidade de *yuppie* e *serial*

⁵⁴⁸ David Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 74.

⁵⁴⁹ Bret Easton Ellis, entrevista a Jamie Clark, acedido a 20/01/06, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint3.html>.

⁵⁵⁰ Tarja Laine, “American Psycho: a double portrait of serial yuppie Patrick Bateman”, acedido em 16/04/08, em: <http://www.allbusiness.com/educational-services/746526-1.html>.

killer”⁵⁵¹, funcionando cada uma delas como máscara da outra. Como constata Cynthia Hamilton, em “American Genre Fiction”, Bateman é sempre julgado pela sua aparência e não pelo seu carácter. Por esse motivo, Bateman “literally embodies the terrifying closeness of the ordinary and the perverse.”⁵⁵²

5.2.2.1. Bateman *Serial Killer*

Bateman revela, desde o início, traços nítidos de uma enorme ambivalência. Dividido em duas personalidades, o *serial killer* e o *stockbroker / yuppie*, o impulso pelo exercício da morte pela morte vai conduzi-lo a um completo desequilíbrio emocional. Este estado psicológico vai dar origem a comportamentos que, pela sua aparente falta de lógica e pela sua crueza, provocam no leitor sentimentos ambivalentes de atracção e repulsa. As descrições que Bateman faz dos crimes, alegadamente executados por si quando a sua monstruosidade se desoculta, “by means of a drug *à la* Jekyll and Hyde”⁵⁵³, são fáceis de reter na memória, sobretudo pelas sevícias às vítimas sexuais do auto-intitulado psicopata, de entre as quais se destaca esta, repleta de pormenor e violência:

I’m not mourning, and to prove it to myself, after a minute or two of watching the rat move under her lower belly, making sure the girl is still conscious, shaking her head in pain, her eyes wide with terror and confusion, I use a chain saw and in a matter of seconds cut the girl in two with it. The whirring teeth go through skin and muscle and sinew and bone so fast that she stays alive long enough to watch me pull her legs away from her body – her actual *thighs*, what’s left of her mutilated vagina – and hold them up in front of me, spouting blood, like trophies almost.⁵⁵⁴

Jamie Clark, no decorrer de uma entrevista ao escritor, referiu que poderia levar a uma interpretação errada o facto de Ellis, em *American Psycho*, lançar a ideia de que um corrector da Bolsa podia ter uma natural inclinação para ser um assassino em série⁵⁵⁵. Bret Easton Ellis justificou desta forma: “I understood that my narrator would be a serial killer. (...) It just seemed logical that one of these guys would be driven so nuts by how status obsessed everyone is, that it would incite him into becoming a murderer. It just was a logical connection to me as a writer.”⁵⁵⁶ É clara a analogia ao

⁵⁵¹ Ibidem.

⁵⁵² Cynthia Hamilton, “American Genre Fiction”. In *Modern American Culture: an Introduction*, p. 316.

⁵⁵³ Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology*, p. 109.

⁵⁵⁴ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 329.

⁵⁵⁵ Jamie Clark, acedido a 20/01/06, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint3.html>.

⁵⁵⁶ Bret Easton Ellis, entrevista de Jaime Clark, acedido em 24/04/07, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint2.html>.

médico Dr. Jekyll, que materializava a sua *dark half* no criminoso Mr Hyde, transportado agora para os anos 80 e para o espaço americano. Esta duplicidade em Patrick Bateman atinge os seus pontos mais flagrantes imediatamente após a experimentação de uma contrariedade. Estes contratempos, que funcionam como o elixir tomado pelo médico de Stevenson, levam Patrick a desejar cometer os crimes mais hediondos, verbalizando, perante colegas e namoradas, os seus mais negros instintos. Tal como Jekyll, Bateman sofre uma profunda transformação, quer física quer de carácter, situação que foge ao seu controlo, acabando por dar origem a uma fragmentação da psique do protagonista e, consequentemente, a uma alteração de comportamento.

Notemos algumas situações no decorrer na narrativa que provocam em Bateman profundas reacções e metabolismos que não consegue controlar. No capítulo “Pastels”, quando, no grupo de *yuppies*, comparam os respectivos cartões-de-visita, Bateman é acometido por um ataque de inveja, que mal consegue disfarçar: “I’m looking at Van Patten’s card and then at mine and cannot believe that Price actually likes Van Patten’s better. Dizzy, I sip my drink then take a deep breath.”⁵⁵⁷ O mal-estar de Bateman é agravado quando, por exemplo, vê Paul Owen no restaurante e recorda que é ele quem controla a conta Fisher. “I look over at Paul Owen, sitting in a booth with three other guys (...) and I lazily wonder about how Owen got the Fisher account.”⁵⁵⁸ Esta contrariedade é tão forte que, após um jantar com Owen, vão ambos para o apartamento de Bateman onde este dá livre curso ao seu ataque de ansiedade, matando Paul à machadada, acto que descreve de forma perfeitamente coerente com a sua profunda raiva:

The ax hits him midsentence, straight in the face, its thick blade chopping sideways into his open mouth, shutting him up. (...) Blood starts to slowly pour out of the sides of his mouth. (...) When I pull the ax out (...) and strike him again in the face, splitting it open, his arms flailing at nothing, blood sprays out in twin brownish geysers, staining my raincoat.⁵⁵⁹

A construção da personalidade de *serial killer* é claramente concretizada a partir de uma constante tentativa de auto-convencimento e de uma necessidade de se afirmar como tal, manifestando estas tendências nas circunstâncias menos oportunas. Há um primeiro sinal de perturbação quando Bateman, logo no capítulo inicial, bebe *Absolut* e licor de arando que, na sua mão, parecem “a glassful of thin, watery blood with ice and a lemon wedge in it.”⁵⁶⁰ Depois, procura impressionar os colegas e garantir a sua atenção, afirmando numa atitude exibicionista: “I’m a fucking evil psychopath.”⁵⁶¹ No capítulo “Tunnel”, Bateman reage igualmente de forma negativa quando a empregada de bar lhe

⁵⁵⁷ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 44.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 49.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, p. 217.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 19.

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 20.

recusa o talão da bebida: “You are a fucking ugly bitch I want to stab to death and play around with your blood.”⁵⁶²

Joseph Gixti defende a necessidade que o autor sente em libertar as pulsões violentas, que é incapaz de manter escondidas, para, de acordo com Maria Antónia Lima, não se tornar uma vítima do seu *dark side*⁵⁶³. Bret Easton Ellis estaria, assim, a libertar “the beast within”⁵⁶⁴ através de Bateman e da manifestação de um conjunto de pensamentos e opiniões reveladoras dos instintos criminosos e, ao mesmo tempo, de graves perturbações da personagem: sente vontade de apunhalar McDermott⁵⁶⁵; ameaça de morte a dona da lavandaria, que quer aplicar lixívia num dos seus casacos Soprani⁵⁶⁶; refere com frequência nomes de *serial killers* por quem manifesta admiração, como Ed Gein, Ted Bundy e Charles Manson⁵⁶⁷. É constante a sua referência a filmes pornográficos e de terror, que utiliza para alimentar o seu sadismo e a sua inspiração. O mais referido é o clássico de Brian De Palma, *Body Double* (1984) que visionou, pelo menos, 37 vezes⁵⁶⁸: “I rerent *Body Double* because I want to watch it again tonight even though I know I won’t have enough time to masturbate over the scene where the woman is getting drilled to death by a power drill since I have a date with Courtney at seven-thirty.”⁵⁶⁹

O facto de o leitor ficar ao corrente dos acontecimentos através de um protagonista-narrador, que apresenta sinais de desequilíbrio emocional, dá origem a uma atitude de desconfiança, reforçada no decorrer da diegese pela degradação progressiva da psique da personagem. Isto remete-nos para a explicação de David Punter, para quem “Gothic will always appear to have to do with a kind of madness, an inexplicability.”⁵⁷⁰ Os acontecimentos sucedem-se de forma vertiginosa, narrados através de um discurso paranóico que não apresenta quaisquer sintomas de credibilidade. Estamos em presença de uma figura que, na tradição das personagens de Poe, apresenta sinais de decadência mental, provocada pelos seus próprios fantasmas e que, à imagem dessas personagens, parece possuir “uma crueldade incondicional que provoca tormentos, sem motivo ou intenção, mas pelo simples prazer de atormentar.”⁵⁷¹ Estes sinais que Bateman vai manifestando funcionam como alerta para as

⁵⁶² Ibidem, p. 59

⁵⁶³ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. I, p. 26.

⁵⁶⁴ Joseph Gixti, *Terrors of Uncertainty*, p. 85.

⁵⁶⁵ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 52.

⁵⁶⁶ Ibidem, p. 82.

⁵⁶⁷ Theodore Robert Bundy (1946 – 1989), conhecido por Ted Bundy, foi um *serial killer* americano que assassinou dezenas de mulheres entre 1974 e 1978. Charles Milles Manson, nascido em 1934, é um criminoso americano, fundador de um grupo associado à música *rock*, à violência, à insanidade e ao macabro. Cometeu vários assassinatos, entre eles o de Sharon Tate, mulher do realizador de cinema Roman Polanski, em 1969. Edward Theodore Gein (1906-1984) – célebre assassino americano, também exumava cadáveres para com eles fazer troféus. A mãe era uma luterana fanática que tentou convencer os filhos da imoralidade inata do mundo e do Mal, da bebida e ainda de que todas as mulheres eram prostitutas e instrumentos do Mal. Todas as tardes lia passagens do Antigo Testamento relacionadas com a morte, o crime e a recompensa divina. A forma como Ed Gein tratava as vítimas era muito semelhante à utilizada pela personagem ficcional Patrick Bateman.

⁵⁶⁸ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 112.

⁵⁶⁹ Ibidem, p. 69.

⁵⁷⁰ David Punter, *Gothic Pathologies*, p. 13.

⁵⁷¹ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. II, p. 299.

cenar que, mais tarde, vai descrever de forma brutalmente cirúrgica, sem que mostre quaisquer sinais de remorso:

I'm trying to ease one of the hollow plastic tubes from the dismantled Habitrail system up into her vagina, forcing the vaginal lips around one end of it, and even with most of it greased with olive oil, it's not fitting in properly (...). I finally have to resort to pouring acid around the outside of the pussy so that the flesh can give way to the greased end of the Habitrail and soon enough it slides in, easily. (...) I set the glass cage down next to the girl and maybe because of the scent of the cheese the rat seems to go insane, first running in circles, mewling, then trying to heave its body, weak with hunger, over the side of the cage. (...)The noises the girl is making are, for the most part, incomprehensible.⁵⁷²

As referências que Patrick Bateman faz aos filmes e aos programas de televisão, que diz ver em casa, são reveladoras da sua obsessão pela sétima arte. Durante a narrativa das suas aventuras, chega a propor uma leitura cinematográfica dos acontecimentos que protagoniza. Bateman quer ser o protagonista do seu próprio filme, baseado num *script* da sua autoria (*a story within a story*). Por exemplo, no capítulo “Tunnel”, o protagonista-narrador introduz assim um parágrafo: “*As in a movie*, I turn around with some difficulty, standing on my toes to see Price perched on the rails.”⁵⁷³ No capítulo “Lunch with Bethany” refere: “I have to stop moving as I near the table, following the maître d’ (this is all happening *in slow motion*).”⁵⁷⁴ Há depois uma alusão ao filme *Psycho* (1960) de Hitchcock⁵⁷⁵, baseado no livro homónimo de Bloch, e Bateman menciona igualmente *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) de Tobe Hooper e Kim Henkel.⁵⁷⁶ Para Bateman, a sua vida é um género de *snuff movie*⁵⁷⁷ que o protagonista assume de forma descontraída, como quando planifica os seus encontros: “On Wednesday night another girl, who I meet at M. K. and I plan to torture and *film*.”⁵⁷⁸

O desequilíbrio permanente de Bateman não lhe permite separar a realidade do mundo ficcional do cinema. Manifestando-se claramente uma vítima dos meios audiovisuais, problemática transversal a todas as obras de Ellis, Bateman remete-nos para uma cena de particular pendor hollywoodesco, descrita no capítulo “Chase, Manhattan”. É neste capítulo que se dá uma projecção do próprio Bateman num narrador de terceira pessoa, que passa a relatar os acontecimentos. A acção desenrola-se a um ritmo alucinante, protagonizada por Bateman, envolvido em perseguições, explosões e tiroteios, dos quais sai ileso. No final da sequência cinematográfica, Bateman sente ter representado o papel da sua vida – o de um Hollywood *killer*⁵⁷⁹. A introdução de um narrador

⁵⁷² Bret Easton Ellis, *American Psycho*, pp. 328-329.

⁵⁷³ Ibidem, p. 61. (Itálico nosso).

⁵⁷⁴ Ibidem, p. 231. (Itálico nosso).

⁵⁷⁵ Ibidem, p. 108.

⁵⁷⁶ Ibidem, p. 153.

⁵⁷⁷ Um *snuff movie* é um filme com imagens de morte, assassinio, sexo ou tortura, registadas sem quaisquer efeitos especiais, com o objectivo de venda e entretenimento.

⁵⁷⁸ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p.326. (Itálico nosso).

⁵⁷⁹ Tarja Laine, “American Psycho: a double portrait of serial yuppie Patrick Bateman”, acedido em 16/04/08, em: <http://www.allbusiness.com/educational-services/746526-1.html>.

omnisciente de terceira pessoa vai permitir uma narração mais objectiva, de forma a tornar credíveis as cenas do herói Patrick Bateman, às quais, na sua opinião, falta apenas música para acompanhar a acção: “But softly they roll into the street, Patrick keeps thinking *there should be music*, he forces a demonic leer, his heart thumping and manages quite easily to bring the gun up to the cop’s face.”⁵⁸⁰ Apesar da alteração de um *unreliable narrator* para um narrador mais fiável, concluímos, pelo silêncio que existe à volta de tão grande aparato “cénico”, que, mais uma vez, tudo não passa de um produto da imaginação alucinada de Bateman. As descrições procuram ritmicamente mimetizar esses momentos, numa técnica muito próxima do *stream-of-consciousness* que, na tradição de Kerouac, ajuda a tornar a narrativa mais espontânea. Por estes motivos, o leitor fica também mais próximo do estado de alucinação que domina por completo a personagem:

And in the near distance he can hear other cars coming, lost in the maze of streets, the cops now, right here, don’t bother with warnings anymore, they just start shooting and he returns their gunfire from his belly, getting a glimpse of both cops behind the open doors of the squad car, guns flashing like in a movie and this makes Patrick realize he’s involved in an actual gunfight of sorts, that he’s trying to dodge bullets, that the dream threatens to break, is gone, that he’s not aiming carefully, just obviously returning gunfire, lying there, when a stray bullet, sixth in a new round, hits the gas tank of the police car, the headlights dim before it bursts apart, sending a fireball billowing up into the darkness.⁵⁸¹

Na sequência da cena anterior, o estado alucinado de Bateman leva-o a confessar ao advogado Harold Carnes os crimes que diz ter cometido. A ironia da situação é conseguida através de um anticlímax causado pela sua confissão, à qual faltam bases consistentes. Ao contrário da situação vivida por Norman Bates em *Psycho*, há a probabilidade de o mundo alucinado de Bateman ser apenas um produto da sua psique fragmentada: “I leave a message, admitting everything, leaving nothing out, thirty, forty, a hundred murders, and while I’m on the phone with Harold’s machine a helicopter with a searchlight appears, flying low over the river.”⁵⁸² As dúvidas que se levantam perante esta declaração são posteriormente confirmadas, quando Harold prova que Owen não está morto: “I had... dinner... with Paul Owen... twice... in London... *just ten days ago*.”⁵⁸³ Contudo, o facto de Harold confundir alguns nomes e, consequentemente, algumas identidades, revela a possibilidade de o advogado ter jantado com outro que não Paul Owen. Perante tal revelação, Patrick quer confirmar se os seus actos não teriam passado de alucinações. Quando visita o apartamento de Paul Owen, cenário onde situou os seus crimes mais horrendos, nada viu de comprometedor. Acrescente-se o facto de nem os jornais, nem as televisões, sempre tão ávidos por acontecimentos macabros e negativamente atractivos, terem

⁵⁸⁰ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 349. (Itálico nosso).

⁵⁸¹ Ibidem, p. 350.

⁵⁸² Ibidem, p.352.

⁵⁸³ Ibidem, p. 388.

publicado ou transmitido qualquer notícia sobre os acontecimentos narrados por Bateman, o que poderá provar a inexistência de tais crimes.

Podemos concluir que a personalidade *serial killer*, baseada nas afirmações e narrativas de Bateman, está assente numa estrutura construída a partir das constantes tentativas do protagonista para conseguir convencer-se e convencer os outros da sua faceta de verdadeiro torturador e assassino. A ausência de notícias sobre os crimes cometidos, e o completo desinteresse que os colegas mostram em relação aos seus comentários, levam-nos ao encontro do pensamento de Tarja Laine, que defende que a construção de Bateman *serial killer* aconteceu *exclusivamente* na sua imaginação⁵⁸⁴. A identidade de Bateman como *serial killer* é, assim, uma “hallucinatory construction”⁵⁸⁵, inspirada em filmes de terror e pornográficos a que o protagonista assiste constantemente, motivado pelo vazio do seu dia-a-dia e pela falta de objectivos reais. Na sequência deste pensamento está também a análise de Julian Murphet, que refere o seguinte: “Bateman has (...) done nothing but write, speak, construct himself in a variety of language games, none of which is any more ‘real’ than the others.”⁵⁸⁶ Elizabeth Young conclui que Ellis criou “a most unusual creature, a serial sex-killer who is also, at the same time, prepared to kill absolutely anyone.”⁵⁸⁷ Além disso, reforça Laine, “Bateman’s unreliability as narrator forces the reader to realize that the killings only take place in Bateman’s mind.”⁵⁸⁸ Bret Easton Ellis é mais reservado na sua opinião, dizendo que não lhe compete substituir-se aos leitores na descodificação das suas próprias narrativas: “I’d never commit myself on that. I think it important that fiction is left to the reader. That’s the great thing about books. No one can tell the reader which way to read and I like finding out how a reader interprets a book, it affects the way a writer comes to understand it.”⁵⁸⁹ Embora as interpretações continuem em aberto, há a certeza de não haver possibilidade de catarse, nem para o protagonista nem para o leitor, visto não ter havido a clássica luta final entre o herói e o seu rival, neste caso entre as duas personalidades de Bateman, e devido ao facto de o detective Kimball não ter enviado Bateman para a prisão. Tudo vai permanecer como estava antes, sendo criado, como refere Tarja Laine, um “disturbing anticlimax for the spectators as well as for Bateman.”⁵⁹⁰

Na verdade, uma das razões que concorreu para a campanha anti-Ellis e anti-*American Psycho* foi o facto de Bateman não ser punido pelos seus crimes. Ellis considera que o livro deixaria de ser

⁵⁸⁴ Tarja Laine, “American Psycho: a double portrait of serial yuppie Patrick Bateman”, acedido em 16/04/08, em: <http://www.allbusiness.com/educational-services/746526-1.html>.

⁵⁸⁵ Ibidem.

⁵⁸⁶ Bret Easton’s Ellis’s *American Psycho*, p. 49.

⁵⁸⁷ Elizabeth Young, “The beast in the jungle, the figure in the carpet”. In *Shopping in Space*, p. 115.

⁵⁸⁸ Tarja Laine, “American Psycho: a double portrait of serial yuppie Patrick Bateman”, acedido em 16/04/08, em: <http://www.allbusiness.com/educational-services/746526-1.html>.

⁵⁸⁹ Bret Easton Ellis, entrevista a Eillen Battersby, acedido a 25/04/08, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/irish2-99.html>.

⁵⁹⁰ Ibidem.

uma sátira, se Bateman pagasse pelos crimes que diz ter cometido. A outra razão para esse desagrado foi a natureza crua e violenta das descrições. No entanto, ao evitar as metáforas no decorrer da sua escrita, o autor acabou por transformar Bateman numa metáfora da intemporalidade do Mal: “Patrick Bateman’s not being caught or paying for his crimes at the time to me seemed to be an apt metaphor for the timelessness of evil.”⁵⁹¹ As pessoas teriam sido mais condescendentes e aceitariam toda a violência narrada na obra se o protagonista fosse apanhado e preso. Mas, para além de lhe ter atribuído o estatuto de metáfora do Mal, presente em todas as eras, Ellis justifica o facto de não ter terminado o livro da maneira esperada: “I have always felt he is trapped in the world that he is a part of – a world that seems to give him no pleasure.”⁵⁹² Assim, a última frase do texto, “THIS IS NOT AN EXIT”, reflecte uma situação sem solução para Bateman e, consequentemente, para a sociedade onde se insere, porque esta foi cúmplice dos seus crimes⁵⁹³. Daí o caos criado por si continuar sem um fim à vista, porque a sociedade e os seus valores não vão permitir a existência de uma esperança numa qualquer solução. Tom Waters, no *site* “Interesting Motherfuckers”, diz acreditar na existência intemporal de Patrick Bateman, citando depois Hannah Arendt, que classifica este tipo de personagens como “the banality of evil.”⁵⁹⁴ Para Waters, esta personagem poderia ter existido noutras épocas, há cem ou mais anos, e poderá continuar a existir daqui a cinco séculos:

He’s just an example of the constantness of evil. He might be a creature of the eighties with all the trappings that implies, but I think he’s really a creature of eternity. (...) I think man is born and is corrupted and is always capable of badness. (Pause) Capable of goodness, too, but badness gets more attention. We notice it more often. It makes more of an impact on us.⁵⁹⁵

A crítica de Ellis aos valores da sociedade em que se insere, sobretudo aos valores capitalistas é, por inerência, uma censura aos valores americanos, principalmente aos valores brancos americanos. Desta forma, a atitude de Ellis é também uma crítica a si próprio como cidadão americano, porque sabe que também para si não há possibilidade de uma saída, já que não consegue escapar às influências que estes valores exercem sobre a sua vida⁵⁹⁶. Esta conclusão niilista prende-se com o facto de o romance ter uma narrativa atípica em questões de tratamento da temática de um *serial killer*: não há pistas que possam ser seguidas por um detective inteligente e, consequentemente, não se dá a prisão

⁵⁹¹ Bret Easton Ellis, in *Barnes and Noble Chat Transcript* (13/06/1998), acedido em 23/05/08, em:

<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/bnchat1.html>.

⁵⁹² Ibidem.

⁵⁹³ Sonia Baelo Allué, “The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in the Silence of the Lambs (1988) and American Psycho (1991)”, acedido em 01/05/08, em: http://www.atlantisjournal.org/Papers/24_2/baelo.pdf.

⁵⁹⁴ Apud Tom Waters, “Interesting Motherfuckers”, acedido a 25/04/08, em:

http://forbisthemighty.com/acidlogic/im_bret_easton_ellis.htm.

⁵⁹⁵ Tom Waters, “Interesting Motherfuckers”, acedido a 25/04/08, em:

http://forbisthemighty.com/acidlogic/im_bret_easton_ellis.htm.

⁵⁹⁶ Jamie Clark, acedido em 01/06/08, em: <http://www.kultureflash.net/archive/139/preview.html>.

do criminoso. Há um efeito oposto ao provocado por este gênero de ficção, porque não existe, como refere Sonia Baelo Allué, “restoration of the social order.”⁵⁹⁷

Ellis dirige-se a uma América utópica, quando escreve histórias protagonizadas por elementos da bela elite, que são reproduções uns dos outros, sem identidade própria, vazios, e condicionados pela sociedade de consumo vigente. A droga e o sexo não se mostram suficientes para aliviar o grave problema de não terem problemas. A angústia latente nas suas relações sociais e profissionais é provocada, como conclui Joseph Suglia, pela ausência de problemas, pelo nada: “the absence of problems is, in itself, a problem.”⁵⁹⁸ Kierkegaard, no seu ensaio *O Conceito de Angústia* (1962), mostra-nos que quando nada existe contra que lutar, nasce a angústia da qual não se pode fugir porque é, paradoxalmente, “uma antipatia simpatizante e uma simpatia antipatizante.”⁵⁹⁹ O maior dos problemas é a incapacidade do autor para apresentar uma solução que permita a Bateman, e a todos como ele, acreditar que é possível atravessar de volta os portões do Inferno. O final do romance em narrativa aberta deixa no ar sinais ameaçadores, prevendo um apocalipse iminente sobre a “heterosexual white upper-class male domination.”⁶⁰⁰ Este final cumpre uma das premissas da ficção Gótica que é, como escreveu Keech, não só as trevas e o que elas poderão produzir e ainda o que fica fora do alcance dos sentidos, mas tudo aquilo que fica em aberto e que pode ser abarcado pela “premonition of future atrocities.”⁶⁰¹

Na cena final do livro é visível o vazio a que nos referimos, no qual as personagens vão continuar, patente na intervenção do narrador quando, sentado no “Harry’s” com os colegas, confessa que “inside (...) *doesn’t matter*.”⁶⁰² Bateman continua livre em termos de justiça, porque não há detective que possa prender um homem pelos seus sonhos misóginos e assassinos. Bateman fica prisioneiro de si próprio e do inferno onde vai continuar a existir, cumprindo penosa e repetitivamente as suas rotinas: “his beauty care, his body-building, his drug consumption, his restaurants, his music, his tortures and killings. All is constantly repeated, serialised with no difference in tone between a murder description and a superficial comment.”⁶⁰³

A ambivalência de comportamentos, que decerto irão continuar, bem como a consequente ausência de soluções, vão contaminar o leitor que irá igualmente sentir uma atitude ambivalente

⁵⁹⁷ Sonia Baelo Allué, “The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in the Silence of the Lambs (1988) and American Psycho (1991)”, acedido em 01/05/08, em: http://www.atlantisjournal.org/Papers/24_2/baelo.pdf.

⁵⁹⁸ Joseph Suglia, “Bret Easton Ellis: Escape from Utopia” (27/05/04), acedido em 08/05/08, em: http://youthquakemagazine.com/author_articles/breastonellis.htm.

⁵⁹⁹ Søren Kierkegaard, *O Conceito de Angústia*, p. 64.

⁶⁰⁰ Joseph Suglia, “Bret Easton Ellis: Escape from Utopia” (27/05/04), acedido em 08/05/08, em: http://youthquakemagazine.com/author_articles/breastonellis.htm.

⁶⁰¹ James M. Keech, “The Survival of the Gothic Response”. In *Studies in the Novel*, p. 132.

⁶⁰² Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 397.

⁶⁰³ Sonia Baelo Allué, “The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in the Silence of the Lambs (1988) and American Psycho (1991)”, acedido em 01/05/08, em: http://www.atlantisjournal.org/Papers/24_2/baelo.pdf.

perante o protagonista e o seu sofrimento. Embora rejeite os actos desprezíveis que Bateman afirma ter praticado, e condene as suas atitudes radicais de racismo e xenofobia, o leitor não sente capacidade para rejeitar Patrick de forma definitiva, tal como não rejeita as personagens mais perversas e em sofrimento dos contos de Poe. Os narradores de “The Black Cat”, “The Tell-Tale Heart” e “William Wilson”, por exemplo, são merecedores de piedade por parte do leitor, devido ao seu sofrimento e à sua coragem para confessarem os terríveis actos cometidos. Mas, por outro lado, se o leitor não consegue aceitar os actos de Mr. Hyde, o lado negro de Dr. Jekyll, a rejeição em relação a Bateman não é possível, porque o seu *dark side* é objectivado apenas no seu mundo de ilusão e alucinação. Tarja Laine aponta algumas razões para essa tolerância manifestada pelos leitores, razões que têm a ver com o afastamento de Bateman das típicas personagens góticas dos primórdios: “First of all, Bateman is quite an attractive character, not monstrous. He does not meet the requirements of the monster of a horror story.”⁶⁰⁴ Contudo, podendo ser considerado um inadequado em relação ao universo onde vive, não pode ser entendido como um *outsider*, devido, segundo Laine, a vários factores: possui uma figura atraente, corresponde facilmente aos padrões aceites em termos de estética física e de conduta social, e é aceite pelo grupo de colegas e pelas mulheres com quem se relaciona. O seu aspecto não transmite, como refere Carroll em relação a Hyde, “loathing on sight”⁶⁰⁵, embora os monstros possam também ser “threatening psychologically, morally, or socially.”⁶⁰⁶ No entanto, embora Patrick queira ser reconhecido pela sua faceta de *serial killer*, consegue circular livremente, integrando-se na vida social, sem que ninguém manifeste susto, horror, desprezo ou repulsa pelo seu aspecto e pelas suas atitudes enquanto *stockbroker*. Ao contrário de Jekyll, que queria esconder o seu *dark side*, fechando-se no laboratório, e ao contrário de Bates, de Bloch, que só por deslize referia as suas tendências psicopatas (“I think perhaps all of us go a little crazy at times”⁶⁰⁷), Bateman anuncia-as como cartão-de-visita, o que suscita um sentimento de desatenção por parte do seu grupo de amigos e uma atitude de desconfiança por parte do leitor.

Apesar de confrontado com a monstruosidade que Bateman representa, o leitor é, mais uma vez na tradição de Poe, manipuladamente transformado no confidente do narrador, acabando por aceitá-lo como um adulto “full of psychic traumas instead of a glossy monster with no inner life.”⁶⁰⁸ Conclui Tarja Laine que é a ambivalência de sentimentos que a personagem provoca no leitor que faz de Bateman “both a fascinating and a disgusting character.”⁶⁰⁹ Como diz o poema da canção *Patrick*

⁶⁰⁴ Tarja Laine, “American Psycho: a double portrait of serial yuppie Patrick Bateman”, acedido em 24/04/08, em: http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-20297347_ITM.

⁶⁰⁵ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 19.

⁶⁰⁶ Ibidem, p. 43.

⁶⁰⁷ Robert Bloch, *Psycho*, p. 44.

⁶⁰⁸ Tarja Laine, “American Psycho: a double portrait of serial yuppie Patrick Bateman”, acedido em 16/04/08, em: <http://www.allbusiness.com/educational-services/746526-1.html>.

⁶⁰⁹ Ibidem.

Bateman, interpretada pelos *The Manic Street Preachers*, “He’s a real cool guy and he’s a hero of mine. (...) I’m a crime everybody has at home.”⁶¹⁰ Esta sensação de repulsa e, ao mesmo tempo, de atracção e fascínio, leva-nos ao encontro de um dos principais fundamentos do género Gótico, perpetuado por Poe em “The Imp of the Perverse”: o Mal tem um aspecto que atrai. Quando, no decorrer de um jantar, Bateman oferece um poema a Bethany (repleto de referências racistas), ela agradece-lhe, com emoção: “‘Oh Patrick’. She smiles. ‘How sweet.’”⁶¹¹ Através deste exemplo, somos remetidos para o conceito freudiano do *Unheimlich*, que prevê, exactamente, que o familiar se torne estranho de forma inesperada. Bateman é uma personagem ambígua em termos de relações e comportamentos, mas mostra ser um cidadão americano perfeito.

A aparência do protagonista vem, mais uma vez, reforçar a importância da superfície em detrimento do que é mais profundo, no ser humano. Bateman afirma executar os crimes mais horrendos, dos quais escapará impune devido ao poder que exerce sobre os outros. Esse poder é-lhe garantido pela posição social e profissional e, naturalmente, pela conta bancária reflectida nas roupas e nos produtos que fazem parte do seu quotidiano. Nada parece anormal nos contextos em que Bateman se enquadra, quer a personagem proceda a longas dissertações sobre os *Genesis* ou sobre Whitney Houston, quer corte uma prostituta ao meio, porque não há diferença entre a estupidez da cultura *pop* americana e a monstruosidade do Mal⁶¹². Ellis explica a sua posição em relação à polémica criada com a publicação da obra, dizendo que se limitou a escrever sobre uma sociedade que valoriza a superfície e só a superfície: “Everything was surface – food, clothes – that is what defined people. So I wrote a book that is all surface action; no narrative, no characters to latch onto, flat, endlessly repetitive.”⁶¹³

Recordando a opinião de Carla Freccero, a deformação do Sonho Americano não está localizada num governo corrupto, nem na sociedade alienada, mas sim dentro de cada indivíduo, e é uma enfermidade que parte do individual para o colectivo e não o contrário⁶¹⁴. Na mesma linha de raciocínio, e em termos de conclusão, Murphet considera *American Psycho* “an interminable monologue of the non-self, which is, at some hypothetical sociopsychological limit, the lived ‘self’ of everyday life in contemporary America.”⁶¹⁵

⁶¹⁰ Letra de Nicky Wire e Richey James, música de James Dean Bradfield e Sean Moore.

⁶¹¹ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 233.

⁶¹² Joseph Suglia, “Bret Easton Ellis: Escape from Utopia” (27/05/04), acedido em 08/05/08, em: http://youthquakemagazine.com/author_articles/breastonellis.htm.

⁶¹³ Apud Roger Cohen, “Bret Easton Ellis Answers Critics of ‘American Psycho’” (06/03/1991), acedido em 13/05/08, em: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html>.

⁶¹⁴ Carla Freccero, “Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer: The Case of ‘American Psycho’”, acedido em 12/05/08, em: <http://www.jstor.org/stable/1566351>.

⁶¹⁵ Julian Murphet, *Bret Easton Ellis’s American Psycho*, p. 25.

5.2.2.2. Bateman *Yuppie*

Ao abordar o conceito do Duplo no seu estudo “Das Unheimliche”, Freud refere que a relação entre Duplo e duplicado, no caso específico da dupla personalidade, pode conduzir o indivíduo a uma dúvida complexa, que se resume no facto de não saber com que parte da sua psique deseja identificar-se: “This relationship is intensified by the spontaneous transmission of mental processes from one of these persons to the other (...). A person may identify himself with another and so become unsure of his true self.”⁶¹⁶ Patrick Bateman enquadra-se neste princípio, visto revelar-se, desde o início da narrativa, uma personagem com duas entidades diferentes, que lhe permitem manter-se numa constante indefinição. De facto, nenhuma das identidades é real, sendo ambas produtos de uma construção projectada por si: o *yuppie* não existe sem o *serial killer*, ou vice-versa, porque cada uma das entidades só funciona como duplo/máscara da outra.

Se, como vimos, a identidade do *serial killer* necessita de elementos que auxiliem e motivem a sua construção, o mesmo se passa em relação à construção da imagem que Bateman exhibe de profissional da Wall Street. Bateman vive numa cidade e faz parte de um grupo de pessoas, no seio do qual o culto da imagem é a questão mais importante. Esse culto é materializado e exibido tendo como base o que a sociedade possui para alimentar este tipo de cidadãos: o consumismo desenfreado e a cultura *pop*. Por isso, Bateman vai construir a sua identidade de *yuppie* “with the cliché images of consumer goods and pop culture.”⁶¹⁷ Tal como acontece no conceito clássico do Duplo – a morte do Duplo significará a morte do duplicado – torna-se importante notar a estreita ligação que existe entre as duas identidades do protagonista. A fragilidade que Bateman apresenta como *serial killer* estende-se à sua *self* de *yuppie*. A sua incompetência para encontrar uma justificação para os seus insucessos como *yuppie*, e a incapacidade de aceitar as diferenças sociais, levam-no a tentar construir uma personalidade alternativa, que possa ajudá-lo a ultrapassar e a destruir tudo o que aparentemente odeia. Para Bateman, a solução é recriar a realidade, reinventá-la, dando a si próprio um papel de dominador indiscutível. Tal situação só é possível, porque ele é o narrador da sua própria história.

No contexto de *American Psycho*, Bateman é o símbolo do americano, física, social e profissionalmente perfeito, representante ideal de um mundo sem falhas. Suglia escreveu o seguinte em “Bret Easton Ellis: Escape from Utopia”: “He has no flaws. He’s a trust-fund baby with an immensely well-paying job that seemingly requires no effort; women fall for him wherever he goes; he is young and beautiful. He lives at the center of American culture and, for this reason, wants for

⁶¹⁶ Sigmund Freud, “The Uncanny”. In *The Uncanny*, pp. 141-142.

⁶¹⁷ Tarja Laine, “American Psycho: a double portrait of serial yuppie Patrick Bateman”, acedido em 16/04/08, em: <http://www.allbusiness.com/educational-services/746526-1.html>.

nothing.”⁶¹⁸ Torna-se claro para Bateman que um indivíduo que não esteja dentro destes parâmetros não pode ser considerado perfeito e, por esse facto, é tratado com desprezo. Como Bateman não tolera a existência de pessoas de raça, etnia ou classe social diferentes da sua, na sua mente há sempre forma de poder livrar a sociedade desse tipo de pessoas, que não consomem as mesmas marcas do que ele e não frequentam os mesmos restaurantes de luxo. Bateman procura manter, ainda que com alguma insistência e exagero, essa aparência perfeita, condicente com o estatuto de corrector da Bolsa de Nova Iorque. A obra está repleta de descrições de roupas, mobiliário, aparelhagens e comida, num violento contraste com as descrições detalhadas da execução dos crimes narrados por Bateman⁶¹⁹. A pornografia e as mulheres que utiliza nas fantasias sexuais fazem igualmente parte da lista de produtos adquiridos por si. A opção pela música dos anos 80 reflecte igualmente a veia consumista de Bateman, e a análise banal que faz das canções que ouve reforça a noção de que “Patrick Bateman’s identity is constructed as an empty sign of pop consumer culture.”⁶²⁰ Por exemplo, a seguir aos crimes do capítulo “Chase, Manhattan” há uma dissertação sobre *Huey Lewis and the News*, escrito numa linguagem “sophisticated and emotional”⁶²¹, num contraste provocadoramente profundo com os crimes brutais acabados de descrever. Esta mistura é, para Patrick O’Donell, fruto de um estado de paranóia cultural “where information is capital, where performance replaces interpretation, and where the most valued form of mystification is the exultation of the obvious.”⁶²² O carácter vazio do protagonista é comprovado também pela insistência de Ellis “on Bateman’s blandly generic good looks and banal conversation.”⁶²³ Esta apatia social levou Ellis a alertar para a existência de uma alienação que faz com que, por exemplo, o público não se preocupe com a diferença entre a descrição de produtos de consumo e a descrição de actos de violência, adquirindo ambos um estatuto de banalidade chocante. Joseph Suglia acredita que não há nada de extraordinário em relação ao homicídio hoje em dia: “Homicide has become completely normalized. Whether one has committed homicide is less significant than whether one wears Armani.”⁶²⁴ Para Tarja Laine, o consumo em excesso está ligado ao *serial killing*: “the distinction between serial consumption and serial killing has disappeared.”⁶²⁵

⁶¹⁸ Joseph Suglia, “Bret Easton Ellis: Escape from Utopia” (27/05/04), acedido em 08/05/08, em: http://youthquakemagazine.com/author_articles/bretheastonellis.htm.

⁶¹⁹ Tarja Laine, “American Psycho: a double portrait of serial yuppie Patrick Bateman”, acedido em 16/04/08, em: <http://www.allbusiness.com/educational-services/746526-1.html>.

⁶²⁰ Ibidem.

⁶²¹ Elizabeth Young, “The beast in the jungle, the figure in the carpet”. In *Shopping in Space*, p.112.

⁶²² Patrick O’Donnell: “Engendering Paranoia in Contemporary Narrative”. In *boundary 2*, Vol. 19, No. 1, *New Americanists 2: National Identities and Postnational Narratives*, (Spring, 1992), pp. 183-184. Acedido a 22/07/08, em: <http://www.jstor.org/stable/303455>.

⁶²³ Nicola Nixon, “Making Monster, or Serializing Killers”. In *American Gothic – New Intervention in a National Narrative*, p. 228.

⁶²⁴ Joseph Suglia, “Bret Easton Ellis: Escape from Utopia” (27/05/04), acedido em 08/05/08, em: http://youthquakemagazine.com/author_articles/bretheastonellis.htm.

⁶²⁵ Tarja Laine, “American Psycho: a double portrait of serial yuppie Patrick Bateman”, acedido em 16/04/08, em: <http://www.allbusiness.com/educational-services/746526-1.html>.

A utilização de determinados tipos de roupas, marcas e produtos na construção da sua identidade *yuppie* acaba por provar que essa identidade não existe em termos individuais. Todos apresentam o mesmo aspecto, o mesmo vestuário, frequentam os mesmos ginásios, os mesmos bares e restaurantes. Como observa Bateman, “the Chandelier room is packed and everyone looks familiar, everyone looks the same.”⁶²⁶ Ao longo do romance é frequente a confusão que os nomes geram, levando a que sejam atribuídos a pessoas erradas:

Owen has mistaken me for Marcus Halberstam (...) but for some reason it really doesn't matter and it seems a logical faux pas since Marcus works at P & P also, in fact does the same exact thing I do, and he also has a penchant for Valentino suits and clear prescription glasses and we share the same barber at the same place, Pierre Hotel.⁶²⁷

Patrick Bateman recebe vários nomes no decorrer da narrativa: Marcus, McDonald, Ted Owen, Saul. Por vezes, exhibe-se como Paul Owen, como George Hamilton, da classe de 84⁶²⁸, ou como Schrawt⁶²⁹. Afirmar ainda ser médico, no episódio da morte da criança no Zoo⁶³⁰ e também Chris Hagen.⁶³¹ Como referiu: “I think a lot of snowflakes are alike... and I think a lot of people are alike too.”⁶³² E conclui: “Everyone is interchangeable anyway.”⁶³³ As roupas iguais servem para esconder o niilismo presente em cada personagem, e em Bateman de forma particular, dando origem a uma despersonalização em contraste com os nomes dos criadores das roupas que usam: Ralph Lauren, Calvin Klein, Giorgio Armani, Brooks Brothers, Joseph Abboud, Christian Lacroix, entre muitos outros. Ao considerarmos as personagens de *American Psycho* Duplos umas das outras, destacamos a negação da individualidade e o culto não da multiplicidade, mas da multiplicação e imitação de gostos, atitudes e formas de viver. Este multiplicar de *Batemans*, num desdobramento quase infinito de imagens, permite que o romance seja entendido como uma descrição exaustiva e repetitiva de elementos e características de uma cultura de negação e de uma existência niilista e vazia. Bateman, na sua personalidade de *yuppie*, apercebe-se dessa questão várias vezes e admite a incapacidade de controlar um comportamento homicida em grande escala, afirmando: “But I ... have no other way to express my blocked... needs.”⁶³⁴

Um verdadeiro *yuppie* não experiencia as amarguras e as frustrações que Bateman é obrigado a atravessar, quando confrontado com situações de insucesso. As suas necessidades bloqueadas obrigam-no a transformar-se num poderoso e implacável *serial killer*, antecidas, tal como na

⁶²⁶ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 61.

⁶²⁷ Ibidem, p. 89.

⁶²⁸ Ibidem, p. 236.

⁶²⁹ Ibidem, p. 260.

⁶³⁰ Ibidem, p. 299.

⁶³¹ Ibidem, p. 390.

⁶³² Ibidem, p. 378.

⁶³³ Ibidem, p. 379.

⁶³⁴ Ibidem, p. 338.

personagem de Stevenson, de uma alteração a nível físico. Desses momentos destacam-se três, pela intensidade da humilhação sentida por Bateman. O primeiro acontece quando comparam os cartões-de-visita no Pastels: “Suddenly the restaurant seems far away, hushed, the noise distant, a meaningless hum.”⁶³⁵ O segundo sucede quando tenta reservar mesa para o Dorsia e lhe é negada essa possibilidade: “Stunned, feverish, feeling empty, I contemplate the next move, the only sound the dial tone buzzing noisily from the receiver. Gather my bearings, count to six.”⁶³⁶ O terceiro momento ocorre na altura em que Patrick sabe que o namorado de Bethany é co-proprietário do Dorsia: “Yes, my brain does explode and my stomach bursts open inwardly – a spastic, acidic, gastric reaction; star and planets, whole galaxies made up entirely of little white chef hats, race over the film of my vision.”⁶³⁷ Ao sentir o seu *status* ameaçado, sofre de ataques de pânico e não tem outra escolha senão fazer uso da sua personalidade alternativa e deixar soltar a besta que há em si.

5.2.2.3. Bateman Identidade Zero

There is an idea of Patrick Bateman, some kind of abstraction, but there is no real me, only an entity, something illusory.⁶³⁸

Bret Easton Ellis, *American Psycho*

Outra leitura possível relacionada com a dupla personalidade de Patrick Bateman leva-nos a uma terceira identidade do protagonista, situada num campo neutro, onde nenhuma das outras existe. Quando as outras identidades se encontram anuladas, tem lugar neste espaço a presença de uma voz autoral, que intervém em momentos de profundo sofrimento e de diálogo com a sua “kind of existential chasm.”⁶³⁹ É nestes breves episódios, durante os quais Bateman procede a uma séria auto-análise, que se nota, de forma mais veemente, a voz do autor objectivada nas reflexões do protagonista. Bateman não se sente nem um *yuppie*, nem um *serial killer*, mas antes um actor que, no palco, sai das suas personagens para, à boca de cena, desafabar com o público, entrando assim no registo da metaficção: “Though I can hide my cold gaze and you can shake my hand and feel flesh gripping yours and maybe you can even sense our lifestyles are probably comparable: *I simply am not there.*”⁶⁴⁰

⁶³⁵ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 44.

⁶³⁶ Ibidem, p. 75.

⁶³⁷ Ibidem, p. 239.

⁶³⁸ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 376.

⁶³⁹ Ibidem, p. 179.

⁶⁴⁰ Ibidem, pp. 376-377.

Ao contrário das personagens de Poe e Dostoiévski, o confronto, quer a nível psíquico, quer físico, entre o *yuppie* e o *serial killer* (Duplos um do outro) não resulta na morte de ambos, porque as duas identidades, apesar da sua aparente incompatibilidade, não se anulam mas complementam-se, com é também o caso de Hannibal Lecter ou Norman Bates. Quando a narrativa caminha para o final, o espaço neutro e de encontro entre as duas entidades torna-se mais visível. Tanto o *yuppie* como o *serial killer* acabam por manifestar-se como meras ilusões: deste modo, sem a presença activa dos alter-egos, o que fica à vista é o vazio, o nada que a personagem representa, a sua inevitável fonte de angústia⁶⁴¹. É neste espaço que vamos descobrir um Patrick Bateman “bloody ass-kisser, such a brown-nosing goody-goody”⁶⁴², incapaz dos actos monstruosos que confessara para um gravador de mensagens. Esta terceira identidade, mais próxima da consciência do autor, leva Bateman à seguinte reflexão:

All I have in common with the uncontrollable and the insane, the vicious and the evil, all the mayhem I have caused and my utter indifference toward it, I have now surpassed. (...) No one is safe, nothing is redeemed. (...) My pain is constant and sharp and I do not hope for a better world for anyone. In fact, I want my pain to be inflicted on others. I want no one to escape. (...) There is no catharsis. (...) There has been no reason for me to tell you any of this. This confession meant *nothing*.⁶⁴³

Este acto de confessar que nada há para confessar reforça o anticlímax anunciado: não existe qualquer problema escondido à espera de uma solução ou a aguardar o momento apropriado para vir ao encontro da luz. Não há qualquer verdade que mereça ser exposta, numa continuação da confissão desesperada que deixara no atendedor de chamadas do seu advogado. Não há, afinal, nada que mereça uma desconstrução para o apuramento da verdade.

5.2.3. Processo de Construção – Proximidades entre o Escritor e a Personagem

⁶⁴¹ Søren Kierkegaard, *O Conceito de Angústia*, pp. 63-67.

⁶⁴² Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 387.

⁶⁴³ *Ibidem*, p. 377.

5.2.3.1. A Narrativa de Primeira Pessoa

The boundary between first-person literary fiction and autobiography is becoming increasingly blurred.⁶⁴⁴

David Lodge, *Consciousness and the Novel*

A narrativa de primeira pessoa tem propriedades que Poe também explorou. A utilização de personagens que contam a sua história é garantia de uma maior proximidade entre o leitor e a acção da narrativa contribuindo para a sua verosimelhança. Se, por exemplo, “The Pit and The Pendulum” (1842) de Poe não tivesse sido escrito na primeira pessoa, a atenção do leitor e o seu envolvimento seriam, de longe, menores e o efeito emocional mais distante. Em *The Tale of Terror – A Study of the Gothic Romance* (1921), Edith Birkhead apresenta essa proximidade entre leitor, protagonista e escritor, ao ligar o acto da leitura ao desenrolar da acção e à técnica utilizada. Refere a autora que ler “The Pit and The Pendulum” é, sem dúvida, prolongar o sofrimento do prisioneiro. Mas conclui: “Our pain is alleviated not only by the realisation that we at least may win respite when we will, but by our appreciation of Poe's subtle technique.”⁶⁴⁵ Este grau de intimidade com o leitor, que se sente elevado ao estatuto de confidente, leva-o a acreditar no que está a ler e a não entender que o narrador de terceira pessoa poderia ser muito mais objectivo e, por isso, mais fiável. A linha que separa o discurso ficcional de primeira pessoa do discurso autobiográfico é, na opinião de David Lodge, muito ténue. A publicação, cada vez em maior quantidade de “‘life writings’ – memoirs or confessions that read like novels, that use many of the techniques of novels”, colabora para que essa separação se torne ainda mais invisível.”⁶⁴⁶

Bret Easton Ellis também acredita nos resultados de uma narrativa de primeira pessoa, sublinhando a expectativa do leitor em relação aos acontecimentos: “There’s a lot of suspense in first person novels where you’re constantly turning the pages, wondering if this person’s going to notice these things, or if he’s going to make this connection, say this, do that.”⁶⁴⁷ O *suspense* do leitor aumenta quando, tal como acontece em *American Psycho*, não existe uma “authorial voice interrupting the purity of the narrator’s voice.”⁶⁴⁸ Esta técnica narrativa levou os detractores deste romance,

⁶⁴⁴ David Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 88.

⁶⁴⁵ Edith Birkhead, *The Tale of Terror – A Study of the Gothic Romance*, p. 220.

⁶⁴⁶ David Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 88.

⁶⁴⁷ Bret Easton Ellis, entrevista a Jaime Clark, acedido em 24/04/07, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint2.html>.

⁶⁴⁸ Ibidem.

provavelmente menos informados, a acreditar que o autor estava de acordo com as experiências do protagonista⁶⁴⁹. De facto, Ellis cria no leitor uma ilusão da realidade ao mesmo tempo que, utilizando uma expressão de Lodge, comanda “the willing suspension of the reader’s disbelief.”⁶⁵⁰ A utilização do presente do indicativo e de um narrador de primeira pessoa neste romance acrescenta à narrativa um estilo confessional, utilizado em alguns tipos de “stream-of-consciousness fiction, where it is called interior monologue.”⁶⁵¹ Como alerta David Lodge, “the most common kind of first-person novel is still the fictitious autobiography or confession.”⁶⁵² Cria-se desta forma uma ligação entre todo o conteúdo de *American Psycho* e a epígrafe com um excerto de Dostoievski, apresentada por Ellis antes do início do primeiro capítulo: “Both the author of these Notes and the Notes themselves are, of course, fictional.”⁶⁵³

5.2.3.2. Pat não é Bret

I identified with Patrick Bateman initially because in a lot of ways he was like me. He was young, he was successful, he lived a certain kind of lifestyle, and so in that respect I saw him often as myself. That’s why I consider the novel autobiographical.⁶⁵⁴

Bret Easton Ellis, “An Interview with Bret Easton Ellis”

Partimos dos textos de Ellis e das entrevistas concedidas aos *media* com o objectivo de definir se o escritor, sendo herdeiro directo da tradição literária Gótica Norte-Americana, utilizou Patrick Bateman como uma projecção do autor, de forma a exorcizar esteticamente os seus fantasmas e a objectivar o seu lado negro através de um Duplo. A identificação com Patrick Bateman é assumida pelo escritor, mas num enquadramento muito específico e justificado. Ellis tinha percorrido os locais escolhidos para cenário da acção e convivera com o tipo de pessoas que retrata em *American Psycho*. Para o autor era indispensável entender os motivos que levavam Bateman a comportamentos múltiplos

⁶⁴⁹ Ibidem.

⁶⁵⁰ David Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 87.

⁶⁵¹ Ibidem. p. 35.

⁶⁵² David Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 82.

⁶⁵³ Apud Bret Easton Ellis, *American Psycho*, s/ p.

⁶⁵⁴ Bret Easton Ellis, entrevista a Jamie Clark, acedido em 24/04/07, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint2.html>.

e a uma vida assombrada por constantes delírios. Na entrevista a Jamie Clark, o escritor fala dos impulsos que o levaram a escrever *American Psycho*. O mais importante foi querer escrever um livro sobre Nova Iorque, entusiasmado com o fascínio que a cidade exercera sobre si⁶⁵⁵, como acontece com qualquer artista. Foi viver para Manhattan, invadida pelos *yuppies* “and by this very greedy, status-oriented society”⁶⁵⁶ e envolveu-se nas rotinas diárias daquele novo grupo social, enquanto trabalhava o manuscrito de *American Psycho*, como explica na entrevista:

I started meeting a lot of young guys who were working on Wall St. and I thought, great, here's the perfect takeoff point for what I want to do. (...) So I'd started planning an outline of the book in December of 86 about New York and tentatively about Wall St., about the whole yuppie situation that was going on, about people who had graduated from college and were rampaging through the city.⁶⁵⁷

Após duas semanas passadas com o grupo de Wall Street, o escritor decidiu que o narrador seria um *serial killer*⁶⁵⁸, uma personagem inspirada em si próprio e na relação conturbada entre ele e o pai⁶⁵⁹, figura que vai procurar absolver em *Lunar Park*, mais de uma década depois:

[My father] was the ultimate consumer. He was the sort of person who was completely obsessed with status and about wearing the right suits and owning a certain kind of car and staying at a certain kind of hotel and eating in a certain kind of restaurant regardless of whether these things gave him pleasure or not.⁶⁶⁰

Escrever *American Psycho* foi um pretexto de Ellis para, além de mostrar o niilismo de uma geração, dizer ao pai “I'm going to escape your grasp somehow.”⁶⁶¹ Mantendo sempre um enorme afastamento crítico em relação ao que observava⁶⁶², o livro surge como uma forte crítica a um estilo de vida, que o autor condenava. A raiva e o desprezo que sentiu em relação a esta nova sociedade influenciaram a criação da estrutura física e psicológica de Patrick Bateman. Esta última foi condicionada também por um período de depressão que o escritor atravessou na altura, o que ajudou a definir o perfil da personagem principal: Bateman seria um *serial killer* misógino e desprezível, em quem ninguém iria acreditar. Mas, como Ellis fez questão de sublinhar, *American Psycho* é um romance contra a misoginia e não um livro escrito por um misógino. No entanto, o ponto forte em redor do qual os detractores de Ellis se unem é “the intolerable violence in his novels, his character's passivity, and his

⁶⁵⁵ Ibidem.

⁶⁵⁶ Ibidem.

⁶⁵⁷ Bret Easton Ellis, entrevista a Jamie Clark, acedido em 24/04/07, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint2.html>.

⁶⁵⁸ Ibidem.

⁶⁵⁹ Ibidem.

⁶⁶⁰ Ibidem.

⁶⁶¹ Ibidem.

⁶⁶² Ibidem.

generally ‘devoid of morals’ aesthetic.”⁶⁶³ Para Ellis, porém, não era possível criticar essa violência sem exibir, de forma clara, esses excessos.

Contudo, não foi esta a interpretação da maioria dos leitores. Estes terão acreditado que Patrick Bateman era uma máscara protectora de Bret Easton Ellis o que, aliado à narrativa de primeira pessoa, provocou na mente dos leitores a suspeita de que o protagonista pudesse ser o porta-voz do autor. Ellis acaba por esclarecer a questão, insistindo que a sua identificação com Bateman não tem a ver com os actos profundamente violentos que este protagoniza, mas sim com a crítica que este representa em termos sociais: “The acts described in the book are truly, indisputably vile. The book itself is not. Patrick Bateman is a monster. I am not.”⁶⁶⁴ Numa atitude que nos remete para Mary Shelley, e para a sua “hideous progeny”⁶⁶⁵, Ellis assume a sua identificação com Bateman em termos de relação criador-criatura, porque, segundo refere, um escritor tem de se identificar com as personagens que cria: “I was that guy, of course I was, but I wasn’t necessarily him, necessarily in those circumstances. You have to identify ultimately with everyone you write about, and I definitely identified with Patrick Bateman.”⁶⁶⁶ Essa identificação confunde-se com uma certa solidariedade para com Bateman porque, para Ellis, a raiva que aquele manifestava era genuína e legítima. Refere o autor: “I thought his disgust at the society that he was a part of was in fact the right reaction, and is what drove him mad.”⁶⁶⁷ Em termos de identificação pessoal, Ellis explica esta atitude comprometedora: “I identified with Patrick Bateman initially because in a lot of ways he was like me. He was young, he was successful, he lived a certain kind of lifestyle, and so in that respect I saw him often as myself. That’s why I consider the novel autobiographical.”⁶⁶⁸

Durante os três anos que o romance demorou a escrever, Ellis sentiu-se tão envolvido na história que confessa ter sentido momentos de depressão e angústia: “I cried a lot, I drank a lot, I did a lot of drugs during this period, at times I was a real mean son of a bitch, but so what? I couldn’t really feel sorry for myself while I was working on it, but it was a really bad period. I was genuinely unhappy; it was not fun.”⁶⁶⁹ *American Psycho*, o livro maldito, tomou vida própria e, numa linha frankensteiniana, libertou-se do criador. Como Ellis revelaria mais tarde, no primeiro capítulo de *Lunar Park*, *American Psycho* escreveu-se a si próprio: “The book wanted to be written by someone

663

Bret Easton Ellis, entrevista a Mark Amerika e Alexander Laurence, acedido em 23/05/08, em:

<http://www.altx.com/int2/bret.easton.ellis.html>.

⁶⁶⁴ Apud Elizabeth Young, “The beast in the jungle, the figure in the carpet”. In *Shopping in Space*, p. 86.

⁶⁶⁵ Mary Shelley, “Introduction” (1831), *Frankenstein*. In *Four Gothic Novels*, p. 456

⁶⁶⁶ Apud Lev Grossman, “Less Than a Hero” (14/08/2005), acedido em 10/04/08, em:

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1093714,00.html>.

⁶⁶⁷ Ibidem.

⁶⁶⁸ Bret Easton Ellis, entrevista a Jamie Clark, acedido em 24/04/07, em:

<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint2.html>.

⁶⁶⁹ Ibidem.

else. It wrote itself, and didn't care how I felt about it.”⁶⁷⁰ Como refere Cynthia Ozick, ilustrando este ponto de vista, “characters are often known to mutiny against the writer by taking charge of their books.”⁶⁷¹

A violência que a escrita do romance representou para Ellis está patente ao longo da narrativa, largamente condicionada pelo raciocínio de Patrick Bateman: “Being in the head of Patrick Bateman also helped a lot with the writing of these scenes.”⁶⁷² A partir do momento em que Ellis integra Bateman na narrativa, a voz da personagem acaba por dominar todo o acto criativo: “Patrick Bateman's voice entered into the scenario and he perverted them [the sequences] even farther because he'd been in my head for so long and he was such an extreme character that any sentence I would write, somehow he would get into it.”⁶⁷³ Faltava apenas a escolha cuidadosa do tipo de discurso adequado a Patrick Bateman, de modo a definir a estrutura física e psicológica do protagonista, bem como a sua relação com os outros e com o ambiente em que se movimentava. Havia, pois, que proceder a escolhas bem definidas porque, como refere Poe no seu ensaio “The Philosophy of Composition”, é fundamental uma cuidadosa preparação do efeito que se pretende produzir no leitor⁶⁷⁴. Se a narrativa de Ellis se debruçava sobre as experiências de um *yuppie/serial killer*, não seria suficiente Bateman vestir marcas de roupa muito específicas e frequentar determinados espaços para se tornar convincente. Era fundamental que, por questões de coerência comportamental e de verosimilhança, fizesse constantes referências a tais atitudes e opções.

Com a personagem claramente definida em termos de perfil físico e psicológico, dá-se início a um jogo um pouco anti-literário: o escritor evita metáforas, comparações ou eufemismos que aliviem as imagens violentas que Bateman pretende descrever, o que transforma a narrativa num permanente disfemismo. Para Ellis, esta estratégia faz parte de uma estética transversal a toda a narrativa: “Because of my aesthetics, he was going to describe the killings, torture, and violence in the same numbing detail that he describes every other aspect of his life.”⁶⁷⁵ Ellis não poderia omitir determinadas cenas só por serem violentas ou repugnantes. Apesar da crueza das descrições, o autor garante não estar interessado em fomentar a violência, muito menos em protagonizá-la, embora no seu mundo ficcional sinta uma atracção especial por personagens com essas características. O autor nunca considerou Bateman uma personagem *per se*, mas “a generic faceless voice that was summarising

⁶⁷⁰ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 13

⁶⁷¹ Cynthia Ozick, “Portrait of the Artist as a Bad Character”. In *Portrait of the Artist as a Bad Character and Other Essays on Writing*, p. 94.

⁶⁷² Bret Easton Ellis, *Barnes and Noble Chat Transcript* (13/06/1998), acedido em 23/05/08, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/bnchat2.html>.

⁶⁷³ Bret Easton Ellis, entrevista a Jamie Clark, acedido em 24/04/07, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint2.html>.

⁶⁷⁴ Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Composition” In *Edgar Allan Poe Selected Writings*, p. 484.

⁶⁷⁵ Bret Easton Ellis, in *Barnes and Noble Chat Transcript* (19/01/1999), acedido em 23/05/08, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/bnchat2.html>.

while underneath it criticizing this time and place and my feelings about society.”⁶⁷⁶ Tais aproximações do autor à personagem não são suficientes para a identificação tão exigida por alguma crítica e pela opinião pública.

5.2.3.3. *American Psycho*, uma Herança do Puritanismo

De acordo com David Punter⁶⁷⁷, depois de Brown, Poe e Hawthorne terem lançado as bases do gênero Gótico Americano, estavam definidos os motivos que levaram esse gênero literário a preocupar-se com a patologia da culpa, ligada ao Puritanismo e às fragmentações provocadas nos cidadãos e na sociedade pela vivência dos seus princípios. Como afirma Allan Lloyd-Smith em *American Gothic Fiction*, “the predestinarianism underlying Calvinism represents man as helplessly working out a fate he can only *pretend* to choose.”⁶⁷⁸ Tal como vimos no capítulo três desta dissertação, a condenação eterna era, pois, uma certeza logo após o nascimento do ser humano. Essa ameaça era reforçada ao longo da vida, devido aos comportamentos provocados pela pressão social, pela educação e pela família. O conceito puritano da depravação inata transformava cada americano num pecador, que partilhava com todos o pecado original, trazido para o Novo Mundo pelos *Founding Fathers*. A frase inicial do romance *American Psycho* é retirada do Canto III, nono verso, de *Inferno*, primeiro livro da *Divina Comédia* (1321) de Dante. As palavras, sinistras e aterradoras, encontravam-se inscritas nos portões do Inferno, prestes a serem atravessados pelo protagonista: “ABANDON ALL HOPE YE WHO ENTER HERE.”⁶⁷⁹ No texto de Ellis, a frase profética encontra-se escrita em *graffiti* vermelho-sangue nas paredes do Chemical Bank, em Nova Iorque. A ligação deste aviso à frase que encerra o romance, “THIS IS NOT AN EXIT”⁶⁸⁰, revela a conclusão possível a que o autor chegou, depois de uma narrativa sobre excessos, caos e sofrimento. Como refere Sonia Baelo Allué, entre a primeira frase e a última “a spiral of violence and death is to follow.”⁶⁸¹

Essa violência está envolta, desde o início da história, numa penumbra que nos obriga a um estado de constante incredulidade perante a narrativa de Bateman. Este estado de dúvida sobre a veracidade da acção aumenta quando verificamos que o protagonista não sofre quaisquer

⁶⁷⁶ Bret Easton Ellis, entrevista a Peter Murphy, aceso a 25/04/08, em: <http://www.laurahird.com/newreview/breteastonellis.html>.

⁶⁷⁷ David Punter, *The Literature of Terror*, p. 190.

⁶⁷⁸ Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction*, p. 70.

⁶⁷⁹ Bret Easton Ellis. *American Psycho*, p. 3.

⁶⁸⁰ Ibidem, p. 399.

⁶⁸¹ Sonia Baelo Allué, “The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in the Silence of the Lambs (1988) and American Psycho (1991)”, aceso em 01/05/08, em: http://www.atlantisjournal.org/Papers/24_2/baelo.pdf.

consequências ou penalizações pelos crimes que afirmou cometer. Este sentimento paradoxal, fundamentado na dúvida permanente, remete-nos para o que sentiu Goodman Brown, protagonista do conto “Young Goodman Brown”, de Hawthorne, no dia seguinte às cerimônias na floresta. A incerteza sobre o que Brown presenciou entra em diálogo com a dúvida de Bateman, que sente dificuldade em acreditar nas suas próprias palavras: “All of it drawing to the true crescendo, in which you are left, afraid, in the dust, wondering if it was all real or not.”⁶⁸² No final do conto de Hawthorne, Brown afasta-se da mulher, Faith, e da comunidade, sentindo-se inseguro e vulnerável. Incapaz de compreender a verdadeira essência da natureza humana, o protagonista não teve a capacidade para entender a sua própria natureza. No final do romance de Ellis, Bateman não consegue vislumbrar qualquer alteração na sua forma de viver em sociedade, sendo por isso condenado, por si e pela própria sociedade, a permanecer do lado de dentro dos portões do Inferno. Embora tenham um desenlace diferente, os casos de Brown e Bateman partem de um motivo comum: a tentativa de explicar o inexplicável e a incerteza das suas alucinações, estas provocadas pela mente fragmentada. Este espaço de terror é caracterizado por Richard Chase como “the borderland of the human mind where the actual and the imaginary intermingle.”⁶⁸³

A expressão “evil is the nature of mankind”⁶⁸⁴, presente no conto de Hawthorne, pode ser utilizada como justificação dos actos paranóicos de Patrick Bateman, cujo percurso se encontra ligado à obsessão puritana pela visão negativa do carácter humano. Esta noção reflecte-se no contexto doméstico e na relação com a família e com a comunidade, e que Hawthorne aprofunda em *The Scarlet Letter*, fazendo o Mal nascer de uma família desestruturada e amaldiçoada pelo pecado do adultério, clara fuga ao socialmente aceite. Em *American Psycho*, Bateman, mimetizando os juizes implacáveis de Salem, condena quem não segue os seus parâmetros sociais ou profissionais, excluindo todos os que não se parecem consigo, quer por excesso, quer por defeito: colegas de profissão com sucesso, pobres, sem-tecto ou prostitutas. A obsessão pela perfeição e a condenação de tudo o que possa representar infecção, contágio ou malformação natural pode ser encontrada em Hawthorne, no conto “The Birth Mark” (1843), quando o cientista Aylmer, em nome da pureza e da perfeição, provoca a morte da mulher, ao remover-lhe um sinal que esta tem na face. Há um exceder dos limites impostos pela ética e pela moral, quando este lado mais negro da sociedade se torna mais visível.

Lloyd-Smith refere ser da natureza do Gótico a preocupação com o lado negro da sociedade⁶⁸⁵, frequentemente condicionada por motivos religiosos. Nos contos de Hawthorne, o discernimento das

⁶⁸² In *American Psycho Review*, acedido em 23/05/08, em: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/American.html>.

⁶⁸³ Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition*, p. 19.

⁶⁸⁴ Nathaniel Hawthorne, “Young Goodman Brown”. In *The Scarlet Letter and Selected Tales*, p. 327.

⁶⁸⁵ Allan Lloyd-Smith, *American Gothic Fiction*, p. 34.

personagens é afectado pela já referida “religious depravity that grotesquely distorts the mindscape”⁶⁸⁶, que as conduz a angustiantes crises existenciais, bem como a atitudes condenáveis, provocadas por uma histeria mística. Na sua condição de protagonista-narrador e com as capacidades de raciocínio alteradas por diversos factores, entre os quais a droga, o álcool e alguma histeria social, Bateman elabora leituras muito pessoais da realidade e do mundo do qual activamente faz parte. Se Brown sonhou com as cerimónias na floresta, porque adormeceu quando se dirigia para a clareira, Bateman terá sofrido alucinações constantes devido à ingestão excessiva e continuada de droga e bebida. Os ambientes de depravação do século XIX, na Nova Inglaterra de Hawthorne, continuam a existir na Nova Iorque do século XXI de Ellis, onde a sociedade se caracteriza por viver e protagonizar, segundo Patrick O'Donnell, “the age of overexposure and pornography.”⁶⁸⁷ O homem não é hoje capaz de maiores males do que os de épocas anteriores. O que marca a diferença, segundo Jung, é o facto de o homem possuir agora “incomparably more effective means with which to realize his propensity to evil.”⁶⁸⁸ Deste modo, as personagens dos romances de Bret Easton Ellis, envolvidas no mundo da moda, da publicidade, do cinema e do consumismo, ao retirarem de forma arbitrária, e repetida, o prazer imediato do seu quotidiano, afastam-se, cada vez mais, da saída deste mundo infernal contido para além da terrífica inscrição dantesca. Refere o autor, no capítulo “End of the 1980s”:

Justice is dead. Fear, recrimination, innocence, sympathy, guilt, waste, failure, grief, were things, emotions, that no one really felt anymore. Reflection is useless, the world is senseless. Evil is its only permanence. God is not alive. Love cannot be trusted. Surface, surface, surface was all that anyone found meaning in... this was civilization as I saw it, colossal and jagged...⁶⁸⁹

O facto de Patrick Bateman sentir as suas máscaras prestes a cair, remete-nos para outro conto de Hawthorne, “The Minister’s Black Veil”, e para a expressão ameaçadora do pastor que avisa: “‘There is an hour to come (...) when all of us shall cast aside our veils.’”⁶⁹⁰ Há um princípio comum a Bateman e ao pastor, mas com uma diferença quando nos referimos às consequências da queda da máscara. Quando Mr. Hooper alerta a comunidade para a revelação do pecado, dizendo que todos nós temos um dia de deixar cair o véu, provoca um sentimento de terror porque a revelação dos pecados se torna comprometedora e condenável. Em Bateman, a iminente queda das máscaras e a consequente exposição da sua verdadeira identidade revelam-se motivo de terror, por estar prestes a ser desocultado, perante os outros e perante si próprio, o seu lado mais desprotegido, a sua identidade

⁶⁸⁶ Ibidem, p. 53.

⁶⁸⁷ Patrick O'Donnell: “Engendering Paranoia in Contemporary Narrative”. In *boundary 2*, Vol. 19, No. 1, *New Americanists 2: National Identities and Postnational Narratives*, (Spring, 1992), p. 193. Acedido a 22/07/08, em: <http://www.jstor.org/stable/303455>.

⁶⁸⁸ C. G. Jung, “The Undiscovered Self”. In *Selected Writings*, p. 194.

⁶⁸⁹ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, p. 375.

⁶⁹⁰ Nathaniel Hawthorne, “The Minister’s Black Veil”. In *The Scarlet Letter and Selected Tales*, p. 307.

zero. Numa linguagem mais próxima da de Poe, podemos concluir que a parede erguida que ocultava dos outros as suas fragilidades estava prestes a desmoronar-se.

Em Poe, Hawthorne ou em Ellis, os comportamentos ambivalentes situam-se para além do entendimento dos comuns mortais. Fica claro, porém, tanto em “The Minister’s Black Veil” como em *American Psycho*, que a crítica é direccionada a uma sociedade ameaçada pelo Mal que ela própria origina e promove, independentemente da época e das diferentes *nuances* comportamentais dos seus elementos. Hawthorne e Ellis vêm alertar a sociedade para os perigos da intolerância, do consumismo e do radicalismo, levando todos a desconfiar do próprio sistema que ajudam a manter, mas do qual querem sair, sem sucesso. Na Nova Inglaterra de Nathaniel Hawthorne o Mal podia ser combatido com a oração e a condenação à fogueira dos que, aliados ao Diabo, punham em causa o equilíbrio da civilização. Em Ellis, porém, o Mal não é representado abstractamente por uma figura mefistofélica que possa ser combatida com o Bem. Para o autor de *American Psycho*, o Mal é uma figura fisicamente presente na sociedade americana, simbolizado, segundo Suglia, pelo “money-grubbing, racist, homophobic and misogynistic yuppie businessman: the axis and apotheosis of American culture.”⁶⁹¹

5.3. O(s) Duplo(s) em *Lunar Park*

There will be paragraphs in this book which seem entirely biographical, others which seem realistic but are indisputably made up, and yet others which are so outrageously fictional that they present as a horror novel, a perceptual gothic reminiscent of Stephen King.⁶⁹²

M. John Harrison, “Down Elsinore Lane”,
In *The Times Literary Supplement*

Ao procedermos à análise de *Lunar Park*, detectámos a existência de uma variedade de Duplos e de fenómenos de duplicação. Tornou-se visível a possibilidade de o romance ser interpretado sob perspectivas diferentes, mas complementares. *Lunar Park* pode ser lido como uma autobiografia, um exercício de exorcismo ou, ainda, uma ironia em forma de romance, método encontrado pelo escritor para satirizar a sua própria vida. De facto, em algumas entrevistas, Ellis assume que a obra é uma mistura das três possibilidades: “a kind of a mock autobiographical novel,”⁶⁹³ uma *ghost story* com

⁶⁹¹ Joseph Suglia, “Bret Easton Ellis: Escape from Utopia” (27/05/04), acedido em 08/05/08, em: http://youthquakemagazine.com/author_articles/bretheastonellis.htm.

⁶⁹² M. John Harrison, “Down Elsinore Lane”. In *The Times Literary Supplement* (23/10/2005), acedido em 06/04/08, em: http://www.powells.com/review/2005_10_23.html.

⁶⁹³ Edward Wyatt, “The man in the mirror” (07/08/05), acedido em 24/05/08, em: <http://www.nytimes.com/2005/08/07/arts/07wyat.html>.

alguns elementos autobiográficos transformados em ficção⁶⁹⁴. Enquanto romance de características pós-modernistas, *Lunar Park* pode também apresentar-se como um jogo perverso entre o escritor e o leitor, entrando em diálogo com Paul Auster, com a construção de dois mundos, o real e o ficcional, que se interpenetram num mesmo texto. Em *Lunar Park*, a atribuição do nome do escritor ao protagonista transforma-o quase automaticamente no Duplo daquele, que tanto pode ser uma criação voluntária e consciente, como um produto de uma fragmentação da mente do criador. Deste modo, torna-se pertinente a pergunta: assumindo um possível confronto clássico entre Ellis e o seu Duplo, protagonista de *Lunar Park*, que riscos pode correr, então, o escritor Bret Easton Ellis?

Segundo Freud, o Duplo começa por tentar proteger o sujeito ameaçado de fragmentação e loucura⁶⁹⁵ mas pode, ao mesmo tempo, de acordo com Botting, pôr em causa a sua identidade: “The double is also used to present a more terrible possibility as a figure that threatens the loss of identity.”⁶⁹⁶ Procurando uma analogia com “The Oval Portrait” de Poe, e com *The Picture of Dorian Gray* de Wilde, concluímos que a transgressão objectivada numa obra de arte pode ser fatal para o modelo: “Hanging upon the wall a splendid portrait of their master (...). Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart.”⁶⁹⁷ Além disso, concretizada a transgressão, a ficção e a realidade deixam de existir de forma paralela, e passam a funcionar como uma só realidade, situação presente em *Lunar Park*, onde não é possível definir a fronteira entre a verdade e a mentira. Ao escrever *Lunar Park*, e ao contrário dos autores acima referidos, Ellis elabora o seu auto-retrato sem que o seu acto transgressor o faça sofrer o terrível destino da mulher do pintor, ou de Dorian Gray. Com o objectivo de atingir a absolvição por parte da sua própria consciência, o escritor percorre um caminho diferente do preconizado pelo princípio de que a arte “mata aquilo que objectiva”⁶⁹⁸. Ao ser perseguido e ameaçado, numa tradição frankensteiniana, por *American Psycho*, o velho Ellis dá origem a um Ellis renovado, liberto dos fantasmas que o atormentavam e com uma visão diferente do mundo e da sociedade. A morte do autor (não no sentido Barthiano) é, assim, fundamental para que se cumpram os objectivos do seu acto de escrita: libertar e renovar. Ainda recorrendo a Dorian Gray, quando afirmou que “it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself”⁶⁹⁹, concluímos ter sido aberto caminho para que Ellis tivesse possibilidade de permanecer vivo enquanto autor, visto ter simultaneamente servido de modelo e de “pintor”. Nesta linha de ideias, Christine Thomas, numa *review* a *Lunar Park*, refere o carácter de obra de arte deste romance, concluindo o seguinte: “Ellis is forced to confront his past, his present and, specifically, his writing: If art can mimic

⁶⁹⁴ Bret Easton Ellis, entrevista a Robert Birnbaum, acedido em 20/06/07, em: http://www.themorningnews.org/archives/birnbaum_v/bret_easton_ellis.php.

⁶⁹⁵ Sigmund Freud, “The Uncanny”. In *The Uncanny*, p. 142.

⁶⁹⁶ Fred Botting, *Gothic*, p.131.

⁶⁹⁷ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, p. 177.

⁶⁹⁸ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. II, p. 328.

⁶⁹⁹ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, p. 8.

life, can it also become life?”⁷⁰⁰ Ou, como se interrogou Ellis em *Lunar Park*, para se desfazer o que se fez através da escrita, basta reescrever?

Neste confronto com o passado, com o presente e com a sua escrita, Ellis vê-se projectado ao longo da narrativa em várias personagens, todas Duplos do escritor: a personagem-narrador Bret Easton Ellis, que passaremos a designar por “Ellis”; o pai, Robert Ellis; o filho, Bobby; o boneco monstruoso, Terby; e Clay e Patrick Bateman, personagens de outros romances. Como Ellis confessa, “these are the things that Bret Ellis is haunted by – I was haunted by Patrick Bateman; I was haunted by my dad; by things that I had written when I was younger.”⁷⁰¹

Tal como acontecia em *American Psycho*, o estado de embriaguez de “Ellis”, bem como a sua dependência das drogas, levam o próprio protagonista a desconfiar da sua própria narrativa, não podendo ser considerado um narrador fiável. Contudo, neste romance em particular, o escritor não se mostra preocupado com essa ausência de *reliability* ou com a falta de idoneidade moral dos seus Duplos. O que se torna fundamental no romance é a construção ficcional de vários monstros, tanto personagens como textos perturbadores, onde possa objectivar o seu lado negro. Estes Duplos de Ellis, ou das suas obras, funcionam mais como símbolos e menos como elementos lógicos de uma história de terror, que deveria obedecer a determinados cânones. Embora Ellis, tal como Poe nos seus contos, informe o leitor da seriedade e verosimilhança do texto que vai ler, no caso de *Lunar Park*, o leitor deverá assumir uma atitude diferente: não manifestar preocupação em distinguir a ficção da realidade, porque o que é importante não é o que vai ser contado, mas o simbolismo que essa narrativa contém. Ned Sears viu neste romance características redentoras para um autor em busca de exorcismo:

The narrative shifts seamlessly from scary to sweet, from disturbing to touching, from awful to beautiful. In the process, Ellis reveals the source of the bitter anguish that produced and marked his previous work. It seems that Ellis - whose “American Psycho” was so gruesome and misogynistic that Simon & Schuster refused to publish it on grounds of taste - sincerely may be seeking redemption.⁷⁰²

5.3.1 O Nome do Protagonista-narrador

⁷⁰⁰ Christine Thomas, “Ellis writes himself into suburbs”, acedido em 25/04/08, em: http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/chronicle/reviews/books/LUNAR_PARK.DTL.

⁷⁰¹ Bret Easton Ellis, in “Behind Bret’s mask” (10/10/2005), acedido em 17/02/06, em: http://www.manchesteronline.co.uk/entertainment/arts/literature/comments/view.html?story_id=177300.

⁷⁰² Ned Sears, “Lunar Park” (08/14/2005), acedido em 28/05/08, em: <http://www.stltoday.com/stltoday/entertainment/reviews.nsf/book/story>.

‘My worry is that people will want to know what’s true and what’s not’, he said recently. ‘All these things that are in the book – my quote-unquote autobiography – I just don’t want to answer any of those questions. I don’t like demystifying the text.’⁷⁰³

Bret Easton Ellis, cit. por Edward Wyatt


A primeira questão a ser colocada é o motivo pelo qual o escritor cria uma personagem com o seu nome, a sua profissão, a sua vida e um passado quase coincidentes. Uma das razões centra-se na necessidade de criar mecanismos que permitam entrar num processo de transgressão, sem assumir a responsabilidade desse excesso. A escrita é um desses mecanismos, ao permitir a criação de um Eu que assume a responsabilidade dos seus actos, sem que o criador tenha de responder por eles. Essa perversidade do escritor é, por si, uma atitude transgressiva, prática comum aos escritores do género Gótico, cujos impulsos, paradoxalmente criativos e destruidores, os levam a utilizar o processador de texto para cometer “crimes of imaginative transgression”⁷⁰⁴. Para além disso, quando o escritor constrói um universo paralelo, o objectivo é procurar respostas às suas dúvidas, partilhá-las com os leitores, desocultar o que, por motivos vários, ficou escondido e que, a determinada altura, necessitou de ser revelado, atitude que Stephen King classificou como “a Freudian exorcism”⁷⁰⁵. Esta acepção vem ao encontro do pensamento de Bret Easton Ellis e do que diz ser um dos principais objectivos da sua escrita: “You do not write a novel for praise, or thinking of your audience. You write for yourself; you work out between you and your pen the things that intrigue you.”⁷⁰⁶ Ao manifestar esta vontade de decodificar para si próprio o que o perturba, Ellis entra em perfeito diálogo com Dostoiévski que, em *Notes from Underground*, nos revela as qualidades exorcizantes da escrita: “There’s something impressive about the written word; it is more conducive to self-examination, and my confession will have more style. It is possible, too, that the very process of writing things down will relieve me somewhat. Today, for instance, I’m particularly oppressed by an old memory.”⁷⁰⁷

As memórias do escritor tornam *Lunar Park*, mais do que os romances anteriores, um mecanismo de decodificação do seu passado pessoal e familiar, bem como uma reflexão sobre *American Psycho*, texto escrito anteriormente ao presente romance. Ao contrário do narrador de

⁷⁰³ Apud [Edward Wyatt](http://www.nytimes.com/2005/08/07/arts/07wyat.html), “The Man in the Mirror” (07/08/05), acedido em 18/05/08, em: <http://www.nytimes.com/2005/08/07/arts/07wyat.html>.

⁷⁰⁴ Maria Antónia Lima, “Perversity as one of the Fine Arts: creative acts of destruction in some gothic novels”, (Nov. 2005).

⁷⁰⁵ Stephen King, “The Playboy Interview”. In *The Stephen King Companion*, p. 36.

⁷⁰⁶ Apud Roger Cohen, “Bret Easton Ellis Answers Critics of 'American Psycho'” (06/03/1991),  acedido em 13/05/08, em: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html>.

⁷⁰⁷ Fyodor Dostoyevsky, *Notes from Underground*, p. 116.

“William Wilson” de Poe, que, por motivos de vergonha e temor, se esconde por detrás de um nome falso, Ellis procede de forma totalmente oposta, atribuindo o seu próprio nome à personagem principal de *Lunar Park*, que assume estar a viver uma profunda crise de criatividade⁷⁰⁸. O autor revela, numa entrevista, que o *plot* de *Lunar Park* tinha sido concebido inicialmente sem a existência de um Bret Easton Ellis como narrador. Foi o seu *second self*⁷⁰⁹ que o alertou para essa possibilidade:

I was stuck in the summer of 2000. I don't know why I was stuck and the little writer I have in my head, who is very reckless and impulsive says, 'Make him Bret Easton Ellis. Make him Bret Easton Ellis. You are basically dealing with so much personal stuff in this book, go ahead and do it. See what happens.' And then I changed it.⁷¹⁰

Após esta tomada de decisão, o livro tornou-se mais pessoal, o que trouxe novas consequências: os críticos procuraram, a partir de então, a todo o custo e pelos mais variados métodos, analisar à lupa a narrativa de Ellis e tentar distinguir entre ficção e realidade⁷¹¹. Mas *Lunar Park* não é um romance inédito quando se procura a sua originalidade em termos de estrutura ou de estratégias narrativas, estas essenciais para definir o tipo de jogo pós-modernista a ter com o leitor. Ao analisar o conceito de *consciência* na literatura, David Lodge menciona, em *Consciousness and the Novel*, o romance *Galatea 2.2* (1995), do escritor norte-americano Richard Powers. O narrador desse romance chama-se Richard Powers e tem uma biografia muito idêntica à do escritor. Podemos, nesta ordem de ideias, referir também o escritor Philip Roth que, para além de ter criado uma versão ficcional dele próprio, em *Zuckerman Unbound* (1981), inventou ainda uma personagem chamada Philip Roth, em *Operation Shylock* (1993). Numa entrevista à BBC, em Outubro de 2005, Ellis confessa ter lido Roth enquanto escrevia o seu romance anterior, *Glamorama*. Daí o processo criativo e as estratégias narrativas utilizadas em *Lunar Park* terem sofrido, visivelmente, alguma influência daquele autor.⁷¹² Reconhecendo que não fora original com esta decisão, Ellis apresenta, em 2005, uma história cujas estrutura e estratégia narrativa já tinham sido postas em prática.

A escrita é, como aliás já havíamos concluído, uma das formas que Ellis encontra para reflectir sobre si próprio e sobre o seu acto criativo. Desta forma, as palavras tornam-se instrumento de análise de um acto que se alimenta delas, colocando-nos perante um fenómeno prático de metalinguagem e de vampirismo literário. *Lunar Park* é disso exemplo, já que vai utilizar algumas obras do escritor para justificar determinados pontos da história. Desta motivação fulcral partem três razões que poderão ter

⁷⁰⁸ Bret Easton Ellis, entrevista a Robert Birnbaum, em 20/06/07, em: http://www.themorningnews.org/archives/birnbaum_v/bret_easton_ellis.php.

⁷⁰⁹ William Styron, *Darkness Visible*, p. 64.

⁷¹⁰ Bret Easton Ellis, entrevista a Robert Birnbaum, acedido em 20/06/07, em: http://www.themorningnews.org/archives/birnbaum_v/bret_easton_ellis.php.

⁷¹¹ Brandon Stosuy, “Less Than Hero” (09/08/2005), acedido em 20/05/08, em: <http://www.villagevoice.com/books/0533,stosuy,66860,10.html>.

⁷¹² Bret Easton Ellis, in “Writing Lunar Park” (05/10/05), acedido em 20/05/08, em: <http://www.bbc.co.uk/dna/collective/A6127427>.

levado à construção deste romance. Segundo David Punter, o autor podia querer, em primeiro lugar, recuperar o controlo sobre a sua própria vida, princípio com o qual Ellis está de acordo, quando diz “I don’t use my writing as wish fulfillment. I want to control certain aspects of my emotional life and I want to explore them.”⁷¹³ Consequentemente, a atribuição do seu nome à personagem central deste romance poderá ser interpretada como uma tentativa de exorcizar os demónios que o atormentam. Ellis procura, assim, reequilibrar a sua vida presente, depois de resolvidos os conflitos do passado. Quando confrontado com aquele possível motivo, Ellis considera a visão aceitável e, embora julgue um pouco dramática a expressão *exorcizar demónios*, admite: “If exorcising one’s demons means that you’re trying to make sense of your unconscious – that, in effect, you’re mapping out your dream life in your fiction and trying to understand, through writing, what is obsessing you and why, then certainly.”⁷¹⁴ Referindo-se a *American Psycho*, diz ter concluído que as questões relacionadas com o anterior romance necessitavam claramente de uma reflexão, sendo uma narrativa como *Lunar Park* o método mais lógico para explorar a ideia⁷¹⁵. Há, assim, uma tentativa por parte do escritor de exorcizar os seus demónios para, após um processo de reconhecimento, levar o escritor a encontrar o equilíbrio perdido. Procurando sistematizar este conjunto de ideias, o último romance de Ellis é, na opinião de Edward Wyatt,

(...) an elegy, a description of the anguish inflicted by an uncaring father, a testament to the pain of lost love and an account of the frustration of unexpressed admiration and remorse. And finally, it is an exorcism, a re-examination of Mr. Ellis’s life and work, in which he does, eventually, answer some of the questions he has deflected for years.⁷¹⁶

A segunda razão que o levou a escrever *Lunar Park* foi prestar um tributo a um género literário com um profundo significado no seu tempo de adolescente e que tinha Stephen King como expoente máximo. Como escreve Elizabeth Hand, “Ellis has an obvious familiarity with and a real affection for the standard tropes of supernatural fiction. He’s admitted that as a boy he read Stephen King’s *Salem’s Lot* at least a dozen times.”⁷¹⁷ Esta homenagem a King está presente nesta história, cujo cenário é uma casa assombrada por espíritos malignos que, na tradição do seu autor preferido, a encaminharão para a destruição. Tal como confirma Meghan O’Rourke, à semelhança de outros críticos, “after its pseudo-memoiristic preamble, *Lunar Park* becomes a horror story and homage to Stephen King.”⁷¹⁸ O

⁷¹³ Bret Easton Ellis, entrevista a Ana Finel Honigman, acedido em 23/05/08, em: <http://www.kultureflash.net/archive/139/priview.html>, em 23/05/08.

⁷¹⁴ Bret Easton Ellis, in “A Conversation with Bret Easton Ellis”, acedido em 07/02/06, em: <http://www.randomhouse.com/vintage/catalog/display.pperl?isbn=9780375727276&view=qa>.

⁷¹⁵ Ibidem.

⁷¹⁶ Edward Wyatt, “The Man in the Mirror” (07/08/2005), acedido em 20/05/08, em: <http://www.nytimes.com/2005/08/07/arts/07wyat.html>.

⁷¹⁷ Elizabeth Hand, “House of Horrors”, acedido em 07/05/08, em: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/08/18/AR2005081801314.html>.

⁷¹⁸ Meghan O’Rourke, “The pleasure of *Lunar Park*” (22/08/2005), acedido a 20/05/08, em: <http://www.slate.com/id/2124806/>.

protagonista, seguindo o exemplo de algumas personagens de King, é um escritor com gravíssimos problemas por resolver, ligados sobretudo à família e ao seu processo criativo. Para além deste tributo, Ellis também reconhece a necessidade que sentiu, depois de *American Psycho* e *Glamorama*, em escrever algo mais agradável que o pudesse libertar de memórias pessoais e literárias problemáticas. A sua intenção inicial seria contar a história do dia-a-dia de um protagonista-narrador, casado, com filhos, e morador numa casa assombrada⁷¹⁹. Refere o autor, “it was going to be a haunted house book. I wanted to write something fun. I’d been with Patrick Bateman for three years.”⁷²⁰

Em terceiro lugar, ao atribuir o seu nome e profissão à personagem principal, o escritor assume, perante si próprio e perante o público, que pretende falar sobre si, ao mesmo tempo que promove uma séria reflexão sobre a sociedade americana do princípio do século XXI, pós-atentado de 11 de Setembro. Mais uma vez, tal como em *American Psycho*, Ellis escreve um romance sobre uma determinada facção da sociedade a que só alguns têm acesso: “[an] arguably diagnosis-happy, pharmaceutical-ridden, therapy-addicted, perfectionist society.”⁷²¹ Podemos concluir que ninguém melhor do que o próprio escritor levaria a cabo estas intenções, ao colocar no centro do enredo uma personagem, cujo percurso de vida não se afastaria muito do seu. É neste ponto que reside o fascínio de *Lunar Park*, quando Lodge refere: “But exactly where autobiography and fiction diverge is impossible to determine from the text itself. The novel plays a typical postmodernist game with the reader in this respect.”⁷²²

O jogo a que Lodge faz referência tem início na primeira linha do primeiro capítulo, abruptamente interrompida pelo narrador para proceder a uma analepse dos acontecimentos, já que, como refere Louis Gross, na narrativa gótica a diegese tem início sempre muito tempo antes do começo da narrativa⁷²³. A insatisfação e a ansiedade perante a página em branco, reflexo de um bloqueio que se revela sempre fatal para o escritor, pode estar presente na necessidade exibicionista de Ellis em fazer do primeiro capítulo de *Lunar Park* um expositor com os romances que escreveu até então. Depois, a frase “You do an awfully good impression of yourself”⁷²⁴ volta a ser escrita no princípio do segundo capítulo, desta vez para dar início a uma atribulada história com a duração de doze dias, durante os quais se assiste a uma fragmentação simultânea da personagem-escritor, da família e da casa em Elsinore Lane. Depois de perversamente ter afirmado ser este o seu livro mais autobiográfico, o escritor, coadjuvado pelo seu Duplo “Ellis”, encena o trajecto da sua própria

⁷¹⁹ Bret Easton Ellis, in “A Conversation with Bret Easton Ellis”, acedido em 07/02/06, em: <http://www.randomhouse.com/vintage/catalog/display.pperl?isbn=9780375727276&view=qa>

⁷²⁰ Bret Easton Ellis, apud Dave Welch, “Bret Easton Ellis Does an Awfully Good Impression of Himself”, acedido em 20/01/06, em: <http://www.powells.com/authors/ellis.html>.

⁷²¹ Christine Thomas, “Ellis writes himself into suburbs”, acedido em 18/05/08, em: http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/chronicle/reviews/books/LUNAR_PARK.DTL.

⁷²² David Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 21.

⁷²³ Louis Gross, *Redefining the American Gothic, from Wieland to Day of the Dead*, p.23.

⁷²⁴ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 3.

redenção, de tal forma que o leitor é tentado a acreditar no que lê, tendo em conta as várias coincidências entre a vida de Ellis-personagem e a de Ellis-escritor: “The character and the writer have the same name, the same age and height, and have published the same novels, this goes without saying.”⁷²⁵ Porém, acaba por confirmar-se a existência de uma diferença fundamental entre as duas figuras: ao contrário do autor, “Ellis” é casado e tem um filho, tornando-se esta diferença num paradoxal elemento de ligação entre a ficção e a realidade. Ao verificar-se este jogo impressionante e sofisticado entre a verdade e a mentira, entre “real selves and imagined selves”⁷²⁶, Christine Thomas é levada a acreditar que “Lunar Park is not only enjoyable and consuming but insightful and mirrors, as his work has been praised before, the psyche of a nation forced to question itself and the world it creates.”⁷²⁷ Se tentarmos saber pelo escritor qual a linha que separa a ficção da realidade, não seremos bem sucedidos, porque Ellis faz questão de não esclarecer esse aspecto: “It is, by far, the ‘truest’ book I’ve written, in terms of the majority of events that happened. It’s up to each reader to decide how much of *Lunar Park* actually occurred.”⁷²⁸

Essa propositada ausência de limite entre a realidade e a ficção afecta também “Ellis”, que não sabe se deve acreditar na história que ele próprio está a narrar e, sobretudo, se deve acreditar no regresso dos fantasmas do passado. Consequentemente, esse combate desigual entre ele e a sua consciência vai conduzi-lo a uma fragmentação que não consegue evitar. A falta de fiabilidade do seu discurso aumenta consideravelmente, quando anuncia a alternativa para mascarar as verdades relacionadas com o pai, com o filho e consigo próprio: alterar a verdade. O carácter metaliterário de *Lunar Park* torna-se assim mais visível quando, no capítulo treze, “Ellis” confessa a utilização da sua capacidade como escritor para alterar a realidade diegética, sempre que tal lhe pareça imprescindível ou lhe seja favorável. Após tomar plena consciência da desorganização da sua vida, “Ellis” admite: “As a writer, it was easy for me to dream up the more viable scenario than the one that had actually played itself out.”⁷²⁹ Esta opção de “Ellis” é o pretexto para uma reflexão sobre o processo criativo e a possibilidade que proporciona a si próprio “to compose the peaceful alternative to the terror of last night.”⁷³⁰ Como refere Cynthia Ozick, o romancista é um indivíduo que mente durante várias horas por dia⁷³¹ tendo como principal objectivo a criação de universos paralelos. Existe, assim, um escritor-

⁷²⁵ Christine Thomas, “Ellis writes himself into suburbs”, acedido em 25/04/08, em: http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/chronicle/reviews/books/LUNAR_PARK.DTL .

⁷²⁶ Bret Easton Ellis, in “A Conversation with Bret Easton Ellis”, acedido em 07/02/06, em: <http://www.randomhouse.com/vintage/catalog/display.pperl?isbn=9780375727276&view=qa>.

⁷²⁷ Christine Thomas, “Ellis writes himself into suburbs”, acedido em 25/04/08, em: http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/chronicle/reviews/books/LUNAR_PARK.DTL.

⁷²⁸ Bret Easton Ellis, in “A Conversation with Bret Easton Ellis”, acedido em 07/02/06, em: <http://www.randomhouse.com/vintage/catalog/display.pperl?isbn=9780375727276&view=qa>

⁷²⁹ Ibidem, p. 146.

⁷³⁰ Ibidem, p. 147.

⁷³¹ Cynthia Ozick, “Portrait of the Artist as a Bad Character”. In *Portrait of the Artist as a Bad Character and Other Essays on Writing*, p. 93.

personagem que, devido a este duplo estatuto, inventa e passa a escrito uma realidade alternativa, na qual procura transformar num pai preocupado e carinhoso a celebridade Bret Easton Ellis, dependente das drogas e do álcool⁷³².

Como afirma Laura Miller numa *review* a *Lunar Park*, a epígrafe do livro, retirada do romance de Thomas McGuane, *Panama* (1979), ilustra de forma perfeita o que vamos ler: “The occupational hazard of making a spectacle of yourself, over the long haul, is that at some point you buy a ticket.”⁷³³ Como acontece com Ellis, quando o indivíduo é uma celebridade acaba por tornar-se espectador do seu próprio espectáculo ou, como prefere John Sutherland, “you start believing your own shit, and living it.”⁷³⁴ O escritor torna-se, por vontade própria, espectador e actor das suas histórias que são, salvo algumas excepções, as histórias da sua vida. Por isso, e de acordo com o demonólogo Robert Miller, personagem do romance, os fantasmas que perseguem o protagonista-narrador “Ellis”, serão, decerto, os mesmos que perseguem o escritor Bret Easton Ellis⁷³⁵. Nesta linha de ideias, M. John Harrison vê esta narrativa como uma “semi-true memoir of a writer ‘haunted by his past’”⁷³⁶, com parágrafos que parecem completamente biográficos e outros que, apesar de realistas, são sem dúvida produto da imaginação do escritor. E conclui aquele crítico: “The question is can we place any faith in Bret-the-author?”⁷³⁷ Esta dificuldade em aceitar a narrativa de Ellis como verdadeira também é transmitida pelo protagonista-narrador que, na tradição de Patrick Bateman, assume de forma clara o seu estatuto de *unreliable narrator*.

5.3.2. O Regresso do Reprimido

⁷³² Keir Graff, acedido em 10/03/08, em: <http://www.amazon.com/Lunar-Park-Bret-Easton-Ellis/dp/product-description/0375412913>.

⁷³³ Laura Miller, “Lunar Park by Bret Easton Ellis”, acedido em 25/05/08, em: <http://dir.salon.com/story/books/review/2005/08/24/ellis/index.html>.

⁷³⁴ John Sutherland, “FT Weekend Magazine Books: Selfish characters” (22/10/2005), acedido em 25/03/08, em: <http://search.ft.com/ftArticle?queryText=Bret+Easton+Ellis&page=1&y=6&drillDown=%2Bgapeople%3A%5E%22Bret+Easton+Ellis%22%24&aaje=true&x=15&id=051022000932&ct=0>.

⁷³⁵ Ibidem.

⁷³⁶ M. John Harrison, “Down Elsinore Lane”, acedido em 10/01/06, em: http://www.powells.com/review/2005_10_23.html.

⁷³⁷ Ibidem.

Partindo da ideia de Louis Gross de que “gothic narrative has always looked backward; the past is its beginning and end”⁷³⁹, os acontecimentos narrados em *Lunar Park* começam a ter lugar muito antes do início da primeira página do livro. Na leitura das entrevistas concedidas pelo escritor aos vários órgãos de comunicação, não é difícil concluir da influência da infância de Bret Easton Ellis sobre escrita de *Lunar Park*. Destacam-se as referências à relação entre Ellis e o pai, Robert Martin Ellis, de quem sentia medo enquanto criança, devido ao alcoolismo e à forma como tratava a família. Após um inevitável divórcio, Robert faleceu em 1992, aos 51 anos, deixando atrás de si “an estate tangled with debts and other problems”⁷⁴⁰, tendo a família depositado as cinzas num cofre de uma instituição bancária, em Los Angeles. Pai e filho tinham cortado relações e ficado sem contacto durante vários meses, embora Ellis tenha sempre ansiado por uma reconciliação, porque o pai possuía algumas qualidades que ele apreciava⁷⁴¹: “I think those qualities – which were often hidden by all the bad qualities – I think in the end might have emerged and taken over his personality.”⁷⁴² A reconciliação não foi possível, devido à morte prematura de Robert, e o escritor não conseguiu resolver esta questão, que o iria acompanhar até à escrita de *Lunar Park*, cuja versão final escreveu em casa da mãe, em Sherman Oaks, no seu antigo quarto de infância.⁷⁴³ Este espaço torna-se num forte ponto de referência em relação a esse regresso ao passado e às memórias de infância, que começam a manifestar-se na casa em Elsinore Lane, quando esta se metamorfoseia na casa onde Ellis viveu com os pais e as irmãs: “As I stared into the room my immediate thought: the furniture was aligned as it had been in my boyhood room in Sherman Oaks.”⁷⁴⁴ *Lunar Park* surge, então, como uma tentativa de restabelecer a verdade na sua vida ao procurar compreender os seus traumas de infância, o que levou o *New Yorker* a chamar ao novo romance “a rhapsody of grief and reconciliation.”⁷⁴⁵ Na verdade, após ter dado o romance por terminado, o escritor reparou que os sentimentos negativos que nutria pelo pai, e que o tinham mantido afastado dele, tinham dado lugar a uma certa ternura que agora sentia em relação a Robert⁷⁴⁶:

⁷³⁸ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 30.

⁷³⁹ Louis Gross, *Redefining the American Gothic, from Wieland to Day of the Dead*, p.23.

⁷⁴⁰ Edward Wyatt, “Bret Easton Ellis: The Man in the Mirror” (07/08/2005), acedido em 21/08/08, em: <http://www.nytimes.com/2005/08/07/arts/07wyat.html?pagewanted=2>.

⁷⁴¹ Ibidem.

⁷⁴² Ibidem.

⁷⁴³ Ibidem.

⁷⁴⁴ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 159.

⁷⁴⁵ In *New Yorker* (2005), apud Amazon.com, acedido em 10/06/08, em: <http://www.amazon.com/Lunar-Park-Bret-Easton-Ellis/dp/product-description/0375412913>.

My father did run amok and I remember it quite clearly. And ultimately I guess, it wasn't planned, but what became part of the process of writing the book was – oh, the horrible sap of it all! – forgiving him. It's so terrible, I hate that, I never wanted to admit that in an article, but it ended up happening and it was a total exorcism.⁷⁴⁷

O comportamento disfuncional de “Ellis” agrava-se ao longo da narrativa, devido ao espaço que as memórias do passado começaram a conquistar, em perfeita ligação com a teoria que Freud apresentou em “Das Unheimliche”: ocorreu um acto de visibilidade em relação a um facto “that should have remained hidden and has come into the open.”⁷⁴⁸ Um dos elementos escondidos era precisamente o fantasma do pai que, anteriormente tinha servido de modelo a Patrick Bateman, outra personagem igualmente problemática e conflituosa. Como refere o narrador no início de *Lunar Park*, é do pai que foge, logo que se torna financeiramente independente: “And in the early fall of 1985, just four months after publication, three things happened simultaneously: I became independently wealthy, I became insanely famous and, most important, I escaped my father.”⁷⁴⁹ Esta fuga permite-lhe escapar ao pai e à sua influência negativa, mas não é suficiente para escapar definitivamente ao passado e às suas memórias. Estavam a ser criadas as condições para a futura produção de *Lunar Park*. Será, pois, essa incapacidade de lidar com um passado, carregado de negritude, que o vai motivar a criar uma personagem que o substitua e que consiga sofrer por ele a angústia do confronto com essas memórias.

Quer a personagem se chame Bret Easton Ellis, quer se tivesse chamado, como inicialmente previsto, Dale Fisher⁷⁵⁰, ela teria sempre como papel principal funcionar como uma projecção do autor em luta com os seus fantasmas. Mas há uma questão da qual Ellis não abdica. Para além de uma memória recalcada, o pai tinha alterado a forma de Ellis de ler o mundo, e tinha contribuído para fazer dele o homem e o ser humano que é hoje: “My father had blackened my perception of the world, and his sneering, sarcastic attitude toward everything had latched on to me. As much as I wanted to escape his influence, I couldn't. It had soaked into me, shaped me into the soaked man I was becoming.”⁷⁵¹ O pai transforma-se na figura central de uma grande parte da sua criação literária, embora de forma latente, bem como no principal motivo que levou Ellis a decidir-se pela carreira de escritor⁷⁵².

Seguindo a tradição gótica, o regresso de Robert Martin Ellis do mundo dos mortos para assombrar o filho é concretizado de vários modos: através do computador de “Ellis”, com o envio de mensagens *on-line*; através de um automóvel (“cream-colored 450 SL”⁷⁵³) que o pai e ele costumavam

⁷⁴⁶ Bret Easton Ellis, entrevista a Peter Murphy, acedido em 18/05/08, em: <http://www.laurahird.com/newreview/breastonellis.html>.

⁷⁴⁷ Ibidem.

⁷⁴⁸ Sigmund Freud, “The Uncanny”. In *The Uncanny*, p. 148.

⁷⁴⁹ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 5.

⁷⁵⁰ Bret Easton Ellis, entrevista a Robert Birnbaum, acedido em 20/06/07, em: http://www.themorningnews.org/archives/birnbaum_v/bret_easton_ellis.php.

⁷⁵¹ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 6.

⁷⁵² Ibidem, p. 6.

⁷⁵³ Ibidem, p. 74.

conduzir; e o terceiro método, de todos o mais clássico, que entra em diálogo com Stephen King e um dos seus romances, *The Dark Half*: logo após a festa de Halloween, “Ellis” encontra no jardim a sepultura do pai, aberta e vazia. No romance de King, o coveiro do cemitério de Homeland verifica que a campa onde tinha sido enterrado ficticiamente George Stark estava aberta, como se o “morto” tivesse ressuscitado: “It looked the way a grave would look if someone had been buried before he was dead, come to, and dug his way out of the ground with nothing but his bare hands.”⁷⁵⁴ Em *Lunar Park*, “Ellis” descobre a lápide que terá servido de adereço na festa de Halloween⁷⁵⁵ e a espantosa alucinação, que se seguiu ao momento dessa descoberta, leva-o a concluir que o pai estava de volta: o solo estava escavado, como se o corpo se tivesse erguido, forçado a terra e saído dali para fora. Na opinião de “Ellis”, “something had actually crawled out of that fake grave.”⁷⁵⁶ Na sequência destas alucinações, o narrador chega a uma conclusão da qual tinha andado a fugir desde o início: o pai tinha voltado para um encontro que nada teria de pacífico, o que leva Janet Maslin a concluir que “it becomes clear that an unresolved father-son dynamic is behind all these developments.”⁷⁵⁷ Após estes acontecimentos no jardim, “Ellis” mostra claramente um desequilíbrio em termos psicológicos, que o irá conduzir a uma profunda fragmentação. A sua mente perturbada, alterada pelas drogas e pelo álcool, passou a ser, à maneira de Poe, o *locus* de terror, onde começa a ter origem todo o género de visões e ansiedades.

Ao ser perseguido pelo pai, um homem “careless, abusive, alcoholic, vain, angry, paranoid”⁷⁵⁸, “Ellis” nota estar a viver uma situação com o filho, que é a repetição da sua experiência com o seu próprio pai, com quem diz ter partilhado sempre o mesmo coração⁷⁵⁹. A sua relação com Bobby é um auxiliar importante para esclarecer a sua relação com Robert. O confronto definitivo com o passado terá lugar muito perto do final do romance, quando Robby, após ter sido dado como desaparecido, regressa anos mais tarde numa atitude pacificadora, ao volante do 450 SL, outrora conduzido por “Ellis”, pelo pai deste e por Clayton: “There was something in him that suggested forgiveness.”⁷⁶⁰ Após alguns momentos com “Ellis”, Robby parte, reconciliado com o pai, e este, finalmente, com o seu próprio pai, cujas cinzas vai buscar ao Bank of America.

Quando “Ellis” espalha as cinzas de Robert “beyond the wave line of the Pacific”⁷⁶¹, é-nos concedido, por um lado, um momento de meditação sobre a mortalidade e a nostalgia, algo que seria difícil acontecer em obras anteriores de Bret Easton Ellis; por outro lado, é-nos dada a certeza de que,

⁷⁵⁴ Stephen King, *the Dark Half*, p. 44.

⁷⁵⁵ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 34.

⁷⁵⁶ *Ibidem*, p. 96.

⁷⁵⁷ Janet Maslin “Coaxed Down the Rabbit Hole With Bret or 'Bret'” (01/08/2005), acedido em 19/05/08, em: <http://www.nytimes.com/2005/08/11/books/11masl.html>.

⁷⁵⁸ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 5.

⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 304.

⁷⁶⁰ *Ibidem*, p. 305.

⁷⁶¹ *Ibidem*, p. 306.

enterrado definitivamente o passado, uma nova ordem estaria para surgir. A maturidade do escritor permitiu-lhe encontrar o equilíbrio e, ao contrário do final de *American Psycho*, em *Lunar Park* parece haver uma saída. Ellis consegue escrever o que antes seria impensável: “The sun shifted its position and the world swayed and then moved on, and though it was all over, something new was conceived. (...) From those of us who are left behind: you will be remembered, you were the one I needed, I loved you in my dreams.”⁷⁶² O fim, em toda a sua componente trágica, contrasta com os finais de outras obras de Bret Easton Ellis, embora esteja subjacente uma ideia comum a todos os seus romances: a recusa das personagens em aceitarem o óbvio e em reconhecerem os limites impostos pela sociedade da qual fazem parte. Num fascinante jogo de espelhos, “Ellis” recebe de volta aquilo que ofereceu ao pai. Ellis/”Ellis” fugiu de Robert e Robby fugiu de “Ellis”. Com o ciclo aparentemente fechado, uma nova era poderá, na verdade, estar prestes a começar.

5.3.3. Os Múltiplos de Ellis

5.3.3.1. Robert, “Ellis” e Robby

⁷⁶² Ibidem, p. 308.

I was now my father. Robby was now me. I saw my own features mirrored in his – my world was mirrored there: the brownish auburn hair, the high and frowning forehead, the thick lips pursed together always in thought and anticipation, the hazel eyes swirling with barely contained bewilderment.⁷⁶³

Bret Easton Ellis, *Lunar Park*

Ellis vem mostrar em *Lunar Park* uma das preocupações importantes do género Gótico Americano: os conflitos na família, entendida desde sempre como o núcleo da sociedade americana. Na tradição de Hawthorne e Poe, muitos autores centram as narrativas nos conflitos latentes no seio da família, explorando as dinâmicas das relações entre os seus membros e as causas para uma fragmentação, quase sempre iminente. Em *Psycho*, Bloch mostra-nos a paranóia de Bates devido à ausência do pai e ao perfil repressivo da mãe, construindo uma personagem múltipla, que só através do crime sente que está viva. Em *Redefining American Gothic from Wieland to Day of the Dead* (1995), Louis Gross aponta a família americana como a origem dos conflitos abordados, quer pelo cinema, quer pelas narrativas Góticas actuais⁷⁶⁴. Ao explorarem o caos latente nas famílias, os escritores americanos entram em diálogo com os primórdios do género, quando levam os leitores à conclusão que a base do conflito está na ausência de afectos ou na impossibilidade da sua manifestação, de maneira aberta e sem restrições. A Família, tal como a Casa, deve à partida garantir segurança. Recordando, mais uma vez, o conceito do *Unheimlich*, são estes dois elementos estruturantes do equilíbrio emocional e psíquico os primeiros a tornarem-se ameaçadores, motivados por uma falha na ligação entre os seus membros. Em *Frankenstein*, como já referimos num capítulo anterior, a falta dessa ligação afectiva entre Victor e a sua Criação mostrou ter sido uma das origens das atitudes criminosas da Criatura. Sobre este facto, George Levine refere que “Frankenstein himself confesses that he has failed in his responsibility to his creature.”⁷⁶⁵ O desejo de Shelley em mostrar esse insucesso do inventor confunde-se com o objectivo da escrita dessa história. Kilgour acredita que, para aquela escritora, “the aim of writing is not to assert individuality, but to insert oneself into a family.”⁷⁶⁶ Os problemas relacionados com a família e com dinâmica familiar estendem-se a outras personagens e a outras famílias, em narrativas já abordadas neste trabalho: a filha de Rappaccini acaba por morrer a seus pés, vítima dos planos tenebrosos do pai; Aylmer perde a mulher, tal como o pintor em “The Oval Portrait”, em nome da beleza e da estética; Goodman Brown foge da mulher e da sociedade, em profunda desilusão; Hester Prynne não tem uma família socialmente aceite pela comunidade puritana;

⁷⁶³ Ibidem, p. 160.

⁷⁶⁴ Louis Gross, *Redefining American Gothic from Wieland to Day of the Dead*, p. 76.

⁷⁶⁵ George Levine, “‘Frankenstein’ and the Tradition of Realism”. In *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 7, No. 1, (Autumn, 1973), p. 22, acedido em 22/07/08, em: <http://www.jstor.org/stable/1345050>.

⁷⁶⁶ Maggie Kilgour, “The Artist as Goth”. In *The Rise of the Gothic Novel*, p. 191.

Roderick Usher perde a irmã e entra em ruína mental e física; o narrador de *The Black Cat* assassina a mulher; William Wilson não tem família; e as personagens dos anteriores romances de Ellis mantêm com as famílias relações distantes ou apenas politicamente correctas.

A família de “Ellis”, em vias de reestruturação, e a casa de Elsinore Lane são igualmente objecto de salvação por parte do perturbado escritor que, não entende ainda as ligações existentes entre ele, o pai e o filho. Assim, a mente em fragmentação cria um conjunto de Duplos, cada um com a sua função específica na história e na resolução dos problemas que afectam o escritor. Na sequência desta ideia, iremos procurar articular a duplicidade criada entre “Ellis” e o pai, Robert, e, simultaneamente, entre Robby e o pai, “Ellis”. É clara a existência de uma imagem especular, com “Ellis” e Robby diante do espelho, vendo reflectidos diante deles “Ellis” e o pai. Na situação apresentada, o espelho não estará ligado, tal como em *The Picture of Dorian Gray*, ao conceito da autocontemplanção narcísica, que compele o sujeito para a morte e conduz à destruição da identidade do *Eu*⁷⁶⁷. Neste caso preciso de *Lunar Park*, o que existe é a vontade e a necessidade de constatar, como escreve Judith Oster, no artigo “See(k)ing the Self: Mirrors and Mirroring in Bicultural Texts”, “how alike they are”.⁷⁶⁸ Nesta manifestação concreta de reflexo especular, a imagem que se observa do outro lado é sinónimo de reflexo, de reflexão, de procura e de salvação, no sentido apontado em *Fotografia e Narcisismo* por Margarida de Medeiros, no qual o espelho “em diversas culturas significa revelação, conhecimento, iluminação.”⁷⁶⁹ Conhecendo nós o tipo de relação que existiu entre Bret Easton Ellis e o pai, “Ellis” vai concretizar o exorcismo dessa relação através de um conjunto de três elementos puramente ficcionais: um filho, um casamento e uma esposa.

No capítulo “The Beginnings”, o escritor informa o leitor dos motivos que o levaram a casar com Jayne, e a assumir o filho de ambos, após um afastamento e uma negação de 12 anos. O casamento, embora não apresentasse muita estabilidade, trouxera-lhe a nova responsabilidade de assumir a paternidade de Robby, propósito que procurou, esforçadamente, levar a cabo: “The wedding – after Robby took my hand for the first time – was the beginning. This was the moment when the son suddenly became real to the father.”⁷⁷⁰ Numa entrevista, Ellis reforça a ideia do carácter complexo das imagens reflectidas e das duplicidades não assumidas no contexto da narrativa:

That character was very much based on my Dad, who failed at being a father. (...)Once he really wants to be a father, it's too late. The damage is irreparable, which was also like my Dad. So, in a lot of ways, there is a strong corollary between me and the character in *Lunar*

⁷⁶⁷ Margarida Medeiros, *Fotografia e Narcisismo*, p. 64.

⁷⁶⁸ Judith Oster, “See(k)ing the Self: Mirrors and Mirroring in Bicultural Texts”. In *MELUS*, Vol. 23, n.º 4, *Theory, Culture and Criticism*.p. 77.

⁷⁶⁹ Margarida Medeiros, *Fotografia e Narcisismo*, p. 64.

⁷⁷⁰ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 17.

Park, but it is also based on my father, and I was basing the son on aspects of myself. It is complicated.⁷⁷¹

Não tendo sido aceite pelo pai, “Ellis” propõe-se aceitar Robby como seu filho, utilizando esta personagem como elo entre o passado e o presente, para poder, definitivamente, reconciliar-se com o passado e, naturalmente, com o pai morto. Quando perguntaram ao escritor por que motivo nenhuma das suas personagens conseguia dizer a expressão “I love you”, Ellis foi esclarecedor na resposta: “Perhaps because they are haunted by the ghost of a father from whom they received no love.”⁷⁷² A figura do pai castrador havia, pois, de persegui-lo até à idade adulta, mais concretamente até à escrita de *Lunar Park*. Tal como o pai o ignorou, ele irá ignorar o filho Robby e, na tradição de Frankenstein, ao ignorar o ser que criou, “destroys his family as a consequence.”⁷⁷³

5.3.3.2. Clayton e Bateman

I learn all this stuff about me and I try to grow and I write this book where I exorcise all the demons, I’m going through something right now that I’m hopefully gonna get out of, and yet, where do wanna go? Back to ‘Less Than Zero?’ (Pauses, considers the horror of this.) BACK TO ‘LESS THAN ZERO’?!⁷⁷⁴

Bret Easton Ellis, entrevista a Peter Murphy

O *regresso do reprimido* e a temática da duplicidade são concretizados, também, através de um exercício de transtextualidade, de forma a objectivar esse regresso em termos de passado literário. Assim, para além do pai de “Ellis”, Bateman e Clayton são outros fantasmas que perseguem o autor, e que este reúne numa única personagem: Clayton, o indivíduo que frequentou a sua casa na Noite de Halloween, disfarçado de Patrick Bateman, corporizando o regresso de uma personagem que há muito vinha a atormentar Ellis. Mas Clayton não arrasta consigo apenas Bateman. A sua personagem esconde também em si a imagem de um Ellis adolescente, candidato a escritor, contra a vontade do

⁷⁷¹ Bret Easton Ellis, entrevista a Ana Finel Honigman, acedido em 23/05/08, em: <http://www.kultureflash.net/archive/139/priview.html>.

⁷⁷² Bret Easton Ellis, entrevista a Olivier Sécardin, acedido em 30/12/07, em: <http://www.humaniteinenglish.com/article88.html>.

⁷⁷³ George Levine, “‘Frankenstein’ and the Tradition of Realism”. In *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 7, No. 1, (Autumn, 1973), p. 21, acedido em 22/07/08, em: <http://www.jstor.org/stable/1345050>.

⁷⁷⁴ Bret Easton Ellis, entrevista a Peter Murphy, acedido em 20/05/08, em: <http://www.laurahird.com/newreview/breastonellis.html>.

pai⁷⁷⁵. O paralelismo é claro: Ellis reutiliza a sua personagem de *Less Than Zero*, para projectar nela o seu próprio percurso enquanto profissional da escrita, de forma a permitir a existência de mais um instrumento – um manuscrito – para lidar com as suas dúvidas e conflitos. Clayton terá escrito o romance *Minus Numbers* que se parecia “almost to the word the rough draft of the novel I had written my freshman term at Camden – the novel that became *Less Than Zero*.”⁷⁷⁶ Mas o que torna Clayton uma personagem paradoxal é o facto de não possuir uma existência real, nem sequer dentro da ficção. Não constando dos ficheiros da universidade⁷⁷⁷, é, tal como Bateman agora regressado, um participante nos delírios de “Ellis”.

A insegurança que Bateman provoca em “Ellis” tem origem na perturbação real que o escritor Bret Easton Ellis sentiu ao escrever e, mais tarde, ao reler *American Psycho*: “‘When I got to the violence sequences I was incredibly upset and shocked (...). ‘I can’t believe that I wrote that. Looking back, I realize, God, you really sort of stepped over a line there.’”⁷⁷⁸ Como Ellis confessou em várias entrevistas, escrever o livro foi uma experiência perturbadora, porque foi como lidar com um organismo vivo, que liderou o processo criativo do autor: “It wrote itself, and didn’t care how I felt about it. (...) I was repulsed by this [the novel] creation.”⁷⁷⁹ O escritor manifesta essa perturbação através de “Ellis”, no capítulo inicial de *Lunar Park*, dizendo sentir-se assombrado pelo romance e por Bateman, como se uma voz continuamente lhe dissesse ao ouvido: “I Know What You Wrote Last Summer.”⁷⁸⁰

O manuscrito original de *American Psycho*, espaço de acção de Bateman, é outro elemento de fortíssima e sempre permanente transtextualidade em que está a origem e o esclarecimento de todos os males postos a descoberto em *Lunar Park*. Em *American Psycho* vemos projectado o regresso do pergaminho, do documento ou do livro que, escondido há muito nas ruínas de uma velha casa, está prestes a desencadear uma viragem na história. O mimetizar deste elemento, muito comum nas primeiras narrativas do Gótico, acontece no capítulo vinte e oito, quando “Ellis” vai a casa de Sherman Oaks procurar o manuscrito de *American Psycho*, que continha um capítulo que fora excluído da versão definitiva do romance. O capítulo, apenas lido por “Ellis”, acabaria por surpreendê-lo e dar-lhe a explicação que faltava para o assassinato da rapariga com quem tentava, em vão, dormir: “It included details of the murder of a woman called Amelia Light.”⁷⁸¹

⁷⁷⁵ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 78.

⁷⁷⁶ Ibidem, p. 300.

⁷⁷⁷ Ibidem, p. 183.

⁷⁷⁸ Bret Easton Ellis, apud Edward Wyatt, “Bret Easton Ellis: The Man in the Mirror” (07/08/05), acedido em 21/08/08, em: <http://www.nytimes.com/2005/08/07/arts/07wyat.html?pagewanted=2>.

⁷⁷⁹ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 13.

⁷⁸⁰ Mark Lawson, “Who’s fooling whom?” In *The Guardian* (01/10/2005), acedido em 20/05/08, em: <http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,,1582155,00.html>.

⁷⁸¹ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 280.

Patrick Bateman e Clayton não são as únicas personagens do universo elliano a serem transferidas para *Lunar Park* em perseguição de “Ellis”. O detective Donald Kimball, responsável pela investigação do desaparecimento de Paul Owen, que Bateman diz ter barbaramente assassinado, surge em *Lunar Park* trazendo consigo o livro, de forma a provar que o *modus operandi* do assassino em *Lunar Park* é o mesmo utilizado por Patrick Bateman em *American Psycho*. Kimball cita o livro, numa tentativa de arranjar explicação para o inexplicável: “‘In the Vintage edition of *American Psycho*,’ he said, ‘on pages one sixty-four through one sixty-six a man is murdered in much the same way that Robert Rabin was.’”⁷⁸² De acordo com as investigações de Kimball, o criminoso segue rigorosamente o percurso de Bateman, como se, ao ler o texto, tivesse mergulhado nesse universo ficcional e, por se situar demasiado perto dessas “experiências terríficas”⁷⁸³, tivesse posto em prática os crimes de Patrick Bateman. O livro que, segundo “Ellis”, se escreveu a si próprio, sem precisar de um criador, parece possuir o poder maléfico de perturbar quem o lê, à semelhança do que acontecia com os livros de Sutter Cane, no já aludido filme *In the Mouth of Madness*. Como constatou Scott Brewster, “madness lies in the reading”⁷⁸⁴, acto que leva o leitor, tal como aconteceu com o escritor, a libertar os seus instintos e a mostrar o que Gixti chamou “an irrational beast within”⁷⁸⁵. Esta será uma das consequências quando os escritores de histórias de terror transcendem as fronteiras entre realidade e ficção. Como refere Maria Antónia Lima em “Evil Writers: the obsessive effect of gothic writing”,

the creative obsession from which the author departs, feeling simultaneously great joy and terrible torment, is transmitted to the readers who are stimulated to reproduce, in the reality, all the terrors they lived in the world of fiction, to experience, with the same degree of intensity, the real risks the writer created.⁷⁸⁶

5.3.3.3. Terby

⁷⁸² Ibidem, p. 119.

⁷⁸³ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol I, p. 61.

⁷⁸⁴ Scott Brewster, “Seeing Things: Gothic and the Madness of Interpretation”. In *A Companion to the Gothic*, p. 291.

⁷⁸⁵ Joseph Gixti, *Terrors of Uncertainty*, p. 85.

⁷⁸⁶ Maria Antónia Lima, “Evil Writers: the Obsessive Effect of Gothic Writing”, acedido a 10/10/07, em: <http://www.wickedness.net/Evil/Evil%208/s11.html>.

“I kept the flashlight trained on the thing and as it approached us I smelled dampness, rot, the dead.”⁷⁸⁷

Bret Easton Ellis, *Lunar Park*

O pássaro de peluche de Sarah é, na nossa perspectiva, o elemento da narrativa que mais nos aproxima do conceito de *uncanny*: o que é natural, inocente e doméstico veio a transformar-se na imagem dos segredos mais terríficos do protagonista. Embora “Ellis” considerasse o brinquedo “monstrous-looking (...) so misconceived and grotesque”⁷⁸⁸, este era um brinquedo que, numa primeira análise, não deveria levantar quaisquer suspeitas em relação a um comportamento menos harmonioso. O boneco Terby vai centrar a atenção de “Ellis”, que começa a ver nele uma personificação do seu falecido pai, um novo processo que, para além dos já apontados anteriormente, vai permitir o regresso de Robert do mundo dos mortos. De acordo com a visão de “Ellis”, os primeiros comportamentos anormais evoluem, e tornam-se violentos e ameaçadores, o que leva o protagonista a acreditar definitivamente ser ele o objecto da perseguição de Terby. O boneco em metamorfose, cada vez mais parecido com um vampiro gigante, faz com que “Ellis”, aterrorizado, entre num pânico incontável: “The Terby was on my chest, looming above me, its face seizing, its open mouth a rictus that now took up half the doll’s head.”⁷⁸⁹

Quando, em Elsinore Lane, se dá a metamorfose final do pássaro de peluche, e este se transforma num monstro de enormes proporções, com uma “vaguely human form”⁷⁹⁰, “Ellis” vê o rosto do pai dentro do crânio da criatura, alternando com a face de Clayton, ficando ambos a aparecer e a desaparecer alternadamente, “a father being replaced by the face of a son.”⁷⁹¹ Terby, um brinquedo aparentemente inocente, revela a sua múltipla personalidade, contendo em si tudo o que aterroriza “Ellis”, sendo o produto da soma de todos os Duplos do escritor, assemelhando-se à Criatura de Victor Frankenstein. Embora, na terminologia de Carla Cunha, possa ser classificado como um Duplo *exógeno*⁷⁹², visto tomar forma no exterior do protagonista, Terby é uma projecção da mente de “Ellis” e resulta da reunião de vários elementos, dando origem a um ser uno mas fragmentado, na linha do que, em *The Philosophy of Horror*, Noël Carroll classifica como um fenómeno de *fusion*⁷⁹³. O pássaro surge, assim, como a construção de um monstro que, devido à gradual fragmentação da mente de “Ellis”, adquire múltiplos significados, de acordo com as diferentes partes que o formam, todas elas

⁷⁸⁷ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 236.

⁷⁸⁸ Ibidem, p. 42.

⁷⁸⁹ Ibidem, p. 234.

⁷⁹⁰ Ibidem, p. 272.

⁷⁹¹ Ibidem.

⁷⁹² Carla Cunha, “E-Dicionário de Termos Literários”, coord. de Carlos Ceia, acedido em 20/10/07, em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>.

⁷⁹³ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*, p. 47.

reveladoras da negritude e da loucura que envolvem os pensamentos paradoxais do escritor. Terby é, em primeiro lugar, uma objectivação da sua mente em conflito, onde o passado se encontra e se mistura com o presente, sem distinção entre estes dois tempos. O brinquedo é, em si, um paradoxo: apesar do seu estatuto de objecto lúdico, as suas revelações violentas fazem parte de um perigoso jogo com o protagonista, a ponto de comprometer seriamente a sua sanidade mental e a sua integridade física.

É o demonólogo Robert Miller que auxilia “Ellis” na descodificação do seu passado, mostrando-lhe, à luz da psicanálise, a raiz das suas perturbações: “It sounds as if you’re being haunted by a messenger (...) by your father and by Patrick Bateman and by something you created in your childhood.”⁷⁹⁴ É também Miller que lhe mostra o jogo especular que envolve o nome do boneco – Terby é Ybret (porquê Bret), que se revela no decorrer da história um importante ponto de convergência dos Duplos domésticos de “Ellis” – Robert e Robby. É durante a exploração desse passado literário que “Ellis” descobre que Terby é uma personagem criada por si, protagonista de um pequeno conto escrito quando criança, chamado “The Toy Bret”⁷⁹⁵, título que também nos permitiria, com uma troca de letras, obter o nome do peluche que andava a assombrar a casa em Elsinore Lane, levando “Ellis” à loucura.

Tal como veio a proceder Bret Easton Ellis, Edgar Allan Poe mostrou-nos em “The Black Cat” como a projecção da nossa consciência num objecto aparentemente inocente nos leva a situações de ruptura que podem conduzir-nos à loucura. Na *short story* de Poe, o gato revela a todos o terrível segredo do narrador-assassino, e o autor faz-nos reflectir sobre a perversidade da sua narrativa, que poderá ser comparada à de Ellis, quando conjuga num brinquedo todos os elementos negativos que assaltam a mente do escritor. Também em *Lunar Park*, o passado regressa, pronto a fazer com que Ellis e o protagonista-narrador enfrentem os seus medos e angústias. Ambos irão em busca do equilíbrio, com o auxílio de um novo Duplo, situado num espaço entre o escritor Bret Easton Ellis e o protagonista-narrador, atormentado e perseguido.

5.3.3.4. O Escritor, Duplo do Protagonista-narrador

⁷⁹⁴ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 263.

⁷⁹⁵ Ibidem, p. 282.

No sé cuál de los dos escribe esta página.⁷⁹⁶

Jorge Luís Borges, in “Borges y Yo”

Tal como aconteceu durante o estudo de *American Psycho*, no subcapítulo intitulado *Bateman, Identidade Zero*, volta agora a colocar-se a questão da importância do aparecimento de um *reliable narrator*, para que possa haver algum esclarecimento em relação ao tema. O leitor ainda não sabe se os acontecimentos narrados se situam apenas na mente do narrador, sendo assim património da sua imaginação; se o narrador reporta situações que decorrem apenas numa realidade que só ele conhece e da qual faz parte; ou se aquelas existem “in some indeterminate zone between the two.”⁷⁹⁷ O escritor que nasce na mente de “Ellis”, e que começa a agir como seu Duplo, não se identifica claramente com o escritor que produz a obra, nem com a personagem que a protagoniza. Como aponta A. Scott no seu artigo “Lunar Park: Hero and Heroin” (2005), a nova personagem situa-se numa zona indeterminada, um espaço essencial para que “Ellis” possa recuperar a sanidade e conhecer a razão de tais duplicidades⁷⁹⁸.

Os primeiros sintomas da existência desta nova entidade surgem no capítulo terceiro de *Lunar Park*, quando “Ellis” se afasta da personagem, iniciando uma narrativa de terceira pessoa: “I walked out of the room as a ghost. (...) The ghost floated toward the kitchen. (...) The ghost needed coffee.”⁷⁹⁹ A partir deste momento, o leitor sente estar perante uma história contada por Bret Easton Ellis, usando como porta-voz uma personagem com o seu nome que, neste momento, se encontra a narrar acontecimentos que observa sobre si próprio, numa estrutura de *mise-en-abîme*. Esta é uma prática corrente em Auster, e utilizada por Mary Shelley em *Frankenstein* e por Stevenson na história de Dr. Jekyll. É criada, aqui, uma nova estratégia narrativa, que irá ter o seu ponto de maior desenvolvimento no capítulo dezanove, quando “Ellis” escreve, satirizando o próprio acto criativo: “I woke up staring at our darkened ceiling in the master bedroom. The writer was imagining an intricate moment.”⁸⁰⁰ Este Duplo de “Ellis” apresenta-se como a única voz com capacidade e poder para encontrar o ponto de equilíbrio na ambivalência que se estabeleceu entre o instinto de sobrevivência e os impulsos auto-destrutivos do protagonista-narrador. O protagonista cria, a partir daqui, uma relação de maior proximidade com o escritor, seu Duplo na diegese, que passaremos a designar por

⁷⁹⁶ Jorge Luís Borges, “Borges y Yo”. In *Obras Completas*, Vol. II, p. 186.

⁷⁹⁷ A. O. Scott, “Lunar Park: Hero and Heroin” (14/08/2005), acedido em 25/04/08, em: <http://www.nytimes.com/2005/08/14/books/review/14COVERSCOTT.html>.

⁷⁹⁸ Ibidem.

⁷⁹⁹ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, pp. 52 -54.

⁸⁰⁰ Ibidem, p. 205.

personagem-escritor, conjugação que melhor define essa auto-referencialidade. Tendo origem na mente do protagonista, este Duplo *endógeno*, de “características positivas”⁸⁰¹, segundo a perspectiva de Carla Cunha, funciona como sua consciência e é um meio de proceder ao que Nathalie Abi-Ezzi considera ser “the externalisation of the inner life.”⁸⁰² Assim, este novo Duplo vai tentar protegê-lo dos seus excessos, na tradição de “William Wilson” de Poe, e ajudá-lo a compreender as transformações que se estão a operar na sua vida, e nos objectos do seu quotidiano, com relevo para a casa, espaço que é também um Duplo da mente de “Ellis”: “The writer whispered to me: the house is turning into the one you grew up in.”⁸⁰³ A personagem-escritor está constantemente presente na parte final da obra, acompanhando a degradação da mente do protagonista, altura em que o seu diálogo com “Ellis” se torna cada vez mais intenso.

As intervenções desta nova personagem começam por ser assertivas, manifestando alguma compreensão pelo estado cansado de “Ellis”, claramente à beira de um colapso. No entanto, essa relação sofre uma alteração quando, tal como em “William Wilson”, se dá um total domínio da personagem-escritor sobre “Ellis”, como se este estivesse a fugir ao pré-estabelecido e tivesse havido necessidade de introduzir na história alguém que, de forma carismática, colaborasse na recuperação da ordem na narrativa. Tal intenção pode ser observada neste pequeno excerto, onde a personagem-escritor assume a responsabilidade da narrativa: “*Look how black the sky is*, the writer said. *I made it that way*.”⁸⁰⁴ Como conclui Christine Thomas: “He acts at times as a sort of ‘blind guide,’ forcing Ellis the character to notice elements of his creation.”⁸⁰⁵ Passou, a partir de então, a existir uma entidade única, construída a partir destes dois alter-egos de Bret Easton Ellis, tendo as ideias de um continuidade nas ideias do outro, não se sabendo claramente quem diz o quê. Exemplo disso é a parte final do capítulo vinte e nove, em que se dá a fusão de três Duplos de Ellis: “Ellis”, Clayton e a personagem-escritor, como podemos concluir desta explicação dada por um “Ellis” à beira de um colapso: “Because Clayton was – and had always been – someone I had known. He was somebody who had always known me. He was somebody who had always known *us*. Because Clayton and I were always the same person.”⁸⁰⁶ Podemos, assim, chegar a uma conclusão: se “Ellis” e Clayton foram sempre a mesma pessoa, deduzimos que, com a utilização do pronome pessoal forma de complemento, *us*, referente a “Ellis” e à personagem-escritor, está criado o espaço de fusão dos três

⁸⁰¹ Carla Cunha, “E-Dicionário de Termos Literários”, coord. de Carlos Ceia, acedido em 20/10/07, em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>.

⁸⁰² Nathalie Abi-Ezzi, *The Double in the Fiction of R. L. Stevenson, Wilkie Collins and Daphne du Maurier*, p. 21.

⁸⁰³ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 206.

⁸⁰⁴ Ibidem, p. 216.

⁸⁰⁵ Christine Thomas, “Ellis writes himself into suburbs”, acedido em 25/04/08, em: http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/chronicle/reviews/books/LUNAR_PARK.DTL.

⁸⁰⁶ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 295.

Duplos, produtos de uma desintegração psicológica que conduziu Ellis, o autor, a perseguir-se a si próprio, através de várias entidades, “all of them commenting madly on one another.”⁸⁰⁷

5.3.4. The Fall of the House of Ellis

What was it – I paused to think –what was it
that so unnerved me in the contemplation of the
House of Usher?”⁸⁰⁸

Edgar Allan Poe, “The Fall of the House of Usher”

Na Literatura Gótica Norte-Americana, a Casa é um espaço fulcral, fonte e lugar de mistérios e conflitos, funcionando como correlativo objectivo do estado de espírito e das perturbações vividas pelos seus habitantes, vítimas das suas mentes em fragmentação. Um dos exemplos mais clássicos e paradigmáticos da intensa ligação entre o espaço e as personagens é o conto “The Fall of the House of Usher” (1839) de Edgar Allan Poe, já referido neste trabalho. A degradação da mente de Roderick Usher, “predestinado a sofrer uma maldição”⁸⁰⁹, é acompanhada *pari passu* pela decadência da mansão, que acaba por ser engolida pelas águas do lago, guardando para sempre os seus terríveis segredos. Igualmente enquadrada na definição de correlativo objectivo, apresentada T. S. Eliot em *Hamlet*⁸¹⁰, a Casa de Elsinore Lane assume também esse estatuto, estando o edifício profundamente ligado às emoções vividas pelo protagonista, funcionando como Duplo da sua mente em progressiva alienação e, ao mesmo tempo, como instrumento provocador dessa alienação.

A casa onde vive “Ellis” com a família, um espaço carregado de simbolismo, fica situada numa zona, cujo nome nos remete para a tragédia de William Shakespeare, *Hamlet* (1603), onde, no castelo de Elsinore, o fantasma do rei aparece ao filho, clamando vingança. Depois de um alerta para essa analogia na epígrafe inicial do romance, retirada do texto da tragédia, descobrimos que, para além da zona onde mora o protagonista, há também um conjunto de topónimos que nos sugerem outros referentes daquela tragédia de Shakespeare, onde são narrados acontecimentos terríveis, de certa forma análogos aos que “Ellis” se prepara para contar. Tal como o castelo de Elsinore, na Dinamarca, não representava segurança para alguns dos seus moradores, também “Ellis” começou a notar, no decorrer

⁸⁰⁷ M. John Harrison, “Down Elsinore Lane” (23/10/2005), acedido em 10/05/08, em: http://www.powells.com/review/2005_10_23.html.

⁸⁰⁸ Edgar Allan Poe, “The Fall of the House of Usher”. In *Edgar Allan Poe Selected Writings*, p. 138.

⁸⁰⁹ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, p. 328, Vol. 2.

⁸¹⁰ T. S. Eliot, “Hamlet”. In *Essays*, p. 145.

da narrativa, que a casa, contrariando as suas funções naturais de abrigo e conforto, não representava qualquer protecção para quem lá vivia. Os estranhos acontecimentos que se começaram a desenrolar, colocando o protagonista em situações de verdadeiro terror, vêm ao encontro da opinião de Anthony Vidler, que referiu no seu ensaio “The Architecture of the Uncanny: The Unhomely Houses of the Romantic Sublime” (1987) a tendência natural do ambiente doméstico para a ocorrência de “uncanny disturbances”, sendo por isso importante a definição de um contraste violento entre a domesticidade, a esfera íntima e familiar, e o terror de se ser invadido por “alien spirits”⁸¹¹.

Na tradição do Gótico dos primórdios, a casa de “Ellis” torna-se o cenário ideal para o surgimento dessas perturbações estranhas, de origem supostamente sobrenatural. A McMansion, nome com que foi citada num artigo da revista *Talk*⁸¹², fica possuída por espíritos malignos e ameaçadores, que tentam transformar aquele espaço na casa onde “Ellis” viveu em criança. “Ellis” vai descobrindo o que jamais quisera aceitar: a casa é assombrada pelo pai que, regressado dos mortos na noite de Halloween, procura através de variadas corporizações levar “Ellis” ao passado. Depois da Festa de Halloween, ficaram criadas as condições que propiciaram contínuas manifestações sobrenaturais, uma delas a transformação da McMansion na sua casa de infância. Definitivamente, “Ellis” assume que há um passado que o persegue e que a casa, metáfora para a sua mente angustiada, é, paradoxalmente, a causa do problema e o ponto de partida para a sua resolução:

(...) but this was what happened when you didn't want to visit and confront the past: the past starts visiting and confronting you. My father was following me (but he has been following you forever). (...) But now he was back, and I understood that there was another world underneath the one we lived in. There *was* something beneath the surface of things.⁸¹³

A metamorfose da casa de Elsinore Lane é um sinal claro que leva “Ellis” a procurar na casa dos pais a solução para os seus conflitos pessoais e literários. O regresso à infância e ao seu quarto provoca uma natural aproximação entre “Ellis” e o filho, sofrendo este impulso uma intensificação quando “Ellis” descobre a sua primeira história, sobre um monstro que vivia num bosque com medo da luz – uma alegoria aos momentos de terror que o pequeno Bret sentiu em família. “Ellis” percebe, então, que está a repetir com o filho as experiências que o pai o forçou a viver. Depois de “Ellis” entender a origem da perseguição que lhe é movida, a sua mente começa a permitir a coexistência

⁸¹¹ Anthony Vidler, “The Architecture of the Uncanny: The Unhomely Houses of the Romantic Sublime”, p. 7, acedido em 22/0//08, em: <http://www.jstor.org/stable/3171062>.

⁸¹² Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 53.

⁸¹³ Ibidem, pp. 171-172.

pacífica de todos os Duplos, transformados numa só entidade, a de “Ellis”, ele próprio. Como refere Jeremy Hawthorn, “the end of the tale is the end of all his hopes, true, but it is also the end of all his problems.”⁸¹⁴

Tal como a Casa de Roderick Usher, também a Casa de “Ellis” acompanha a degradação da mente do protagonista auto-destruindo-se. Este, após o seu derradeiro encontro com Clayton, vê a McMansion derreter: “Behind him I could see the house melting away.”⁸¹⁵ Entre os escombros das suas paredes ficaram as memórias, não só de doze dias alucinantes, mas também de um passado que o escritor Bret Easton Ellis e o seu Duplo “Ellis” pretenderam definitivamente ver esclarecido, para que as próximas produções literárias não continuem reféns de fantasmas e monstros, independentemente dos seus conceitos e formatos. Contudo, uma dúvida permanece: se, para “Ellis”, a casa era o local assombrado e o foco do problema, Miller diz-lhe claramente que o problema não está na casa, mas sim na sua mente: ““But if the house is not the source... What is the source of the haunting?” Miller finally said it. ‘You are.’”⁸¹⁶ A queda da casa de “Ellis” pode, pois, estar longe de significar a libertação definitiva do escritor, uma vez que também em *Psycho* de Robert Bloch, Lila supõe ser na própria mente de Norman Bates onde reside a origem de todo o Mal: ““Then the horror wasn’t in the house. (...) It was in his head.””⁸¹⁷

Conclusão

⁸¹⁴ Jeremy Hawthorn, “Double lives: Dostoiévski, Hawthorne, Stevenson, Dickens and Gaskell”. In *Multiple Personality and the Disintegration of Literary Character – from Oliver Goldsmith to Sylvia Plath*, p. 52.

⁸¹⁵ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 294.

⁸¹⁶ Ibidem, p. 264.

⁸¹⁷ Robert Bloch, *Psycho*, p. 217.

Com o objectivo de contribuir para uma análise da auto-referencialidade na obra do escritor Bret Easton Ellis, integrada no género Gótico Norte-Americano contemporâneo, procurámos, em primeiro lugar, *entender* o processo de fragmentação do sujeito, com base nas teorias psicanalíticas de Freud e Rank, os primeiros a estudar este fenómeno. Depois de termos pesquisado em Poe e em Hawthorne a expressão literária de uma fragmentação psíquica autoral, centrámos o nosso estudo nas obras de Ellis, analisando as que mais directamente se enquadravam na temática do Gótico e que simultaneamente abordavam os conceitos da duplicidade. Assim, e embora o tema do Duplo em Bret Easton Ellis possa ser alvo de um estudo mais aprofundado, acreditamos ter reunido elementos suficientes que nos levam a concluir que o autor manifestou, através da sua técnica e das temáticas abordadas, um profundo interesse por vários tipos de ambivalências e duplicidades psicológicas, éticas e estéticas que caracterizam as melhores ficções góticas, permitindo-nos, assim, considerá-lo herdeiro legítimo da tradição Gótica Norte-Americana.

Na linha de Edgar Allan Poe, Ellis cria em *American Psycho* e em *Lunar Park* cenários físicos e psicológicos, objectivos correlativos das mentes dos protagonistas, personagens inseguras e insatisfeitas, que revelam através dos seus comportamentos uma insanidade perigosa para si próprios e para os que os rodeiam. Os excessos protagonizados por estas personagens são o resultado manifesto de uma era em que a paranóia é, ainda, um dos poucos elementos comuns aos habitantes do espaço americano: um comportamento objectivado de forma insistente e quase doentia através da literatura e de outras representações artísticas. Tal como Poe, Ellis privilegiou a narrativa de primeira pessoa, obrigando, desta forma, a um maior envolvimento do leitor com a sua ficção, num jogo que Lodge considera tipicamente modernista⁸¹⁸, provocando uma profunda ambivalência, que Scott Brewster justificou do seguinte modo: “Fantasies beget fantasies, blurring the boundaries between fact and fiction, reason and delirium.”⁸¹⁹ Tanto Poe como Ellis despertam no leitor uma incerteza de tal forma arrebatadora, que este, contaminado pela angústia do narrador, consegue entender de forma mais profunda a dimensão do terror vivido pelo protagonista, figura na qual o autor projecta os seus próprios sentimentos. Chegámos, assim, à conclusão da necessidade sentida pelo autor de utilizar a ficção para, num registo diferente, mas paralelo ao da autobiografia, poder narrar a história ou as histórias da sua vida, mantendo indefinidas as fronteiras entre ficção e um possível exercício autobiográfico. Motivado por essa ambiguidade, o escritor parte, assim, para um processo de análise e de desconstrução do seu próprio processo criativo.

⁸¹⁸ David Lodge, *Consciousness and the Novel*, p. 21.

⁸¹⁹ Scott Brewster, “Seeing Things: Gothic and the Madness of Interpretation”. In *A Companion to the Gothic*, p. 285.

Fazendo parte de um extenso grupo de obras contemporâneas com características comuns, quer em termos formais quer de temática, *Lunar Park* é uma ficção reflexiva sobre a própria ficção⁸²⁰ e assume um estatuto pós-modernista na linha de obras de outros escritores norte-americanos, como Joan Didion, Stephen King, Don DeLillo, Kurt Vonnegut e Paul Auster. Estes autores consideram ser seu objectivo fundamental mostrar através das suas obras o lado negro de uma América que, embora prometendo o paraíso, acaba muitas vezes por oferecer um inferno na terra⁸²¹. Fomos, assim, ao encontro da importância que a consciência colectiva norte-americana tem para com os comportamentos desviantes dos cidadãos, consequência da sua insanidade mental. Essas atitudes, que desafiam as normas sociais e da moral, são condicionadas pelo sentimento de culpa, concretizado através do regresso do reprimido, e que, desde as teorias de Freud, tem contribuído para uma nova perspectiva daquele mesmo complexo de culpa presente nas obras de algum modo ligadas ao Gótico Americano.

A chegada dos *Founding Fathers* à América, e as consequências religiosas e políticas que daí advieram, têm produzido na Literatura Norte-Americana interessantes manifestações da perseguição que, desde Hawthorne e Poe, a própria História Americana tem imposto a todas as gerações de escritores e artistas em geral. A Literatura Gótica Norte-Americana centrou, assim, desde os seus primórdios, o seu interesse nos efeitos psicológicos causados pela dificuldade em enfrentar tais novos terrores, tentando o escritor, através das suas criações, dar expressão aos seus sentimentos de medo e preocupação: “The New American Gothic is said to deal in landscapes of the mind, settings which are distorted by the pressure of the principal characters’ psychological obsessions.”⁸²² Representada em Bateman, personagem repleta de fragilidades mas assumindo ser capaz dos actos mais monstruosos, a banalidade do Mal⁸²³ é hoje tão comum em Nova Iorque como o foi nos cenários puritanos da Nova Inglaterra de Nathaniel Hawthorne. O impulso desta personagem para actos condenáveis, pela sociedade e pela consciência, remete-nos para a perversidade manifestada pelas personagens de Poe, incapazes de controlar a sua atracção pelo abismo. Nessa era obscura e de terror, as personagens, perseguidas pela culpabilidade e assoladas por um histerismo místico, moviam-se em espaços onde forças demoníacas as arrastavam irreversivelmente para a perdição. Esta inevitabilidade alimenta o desejo perverso dos autores de desocultar as mais obscuras facetas da Nação Americana, procurando gerir os seus infindáveis paradoxos, de que são vítimas seres solitários, vulneráveis e divididos, em incessante luta com os seus fantasmas.

⁸²⁰ Malcom Bradbury, *The Modern American Novel*, p. 259

⁸²¹ Richard Sam Dimmagio, *The tradition of the American Gothic Novel*, p. 61

⁸²² David Punter, *The Literature of Terror*, p. 3.

⁸²³ Hannah Arendt, apud Tom Waters, “Interesting Motherfuckers”, acedido a 25/04/08, em: http://forbisthemighty.com/acidlogic/im_bret_easton_ellis.htm.

O escritor Bret Easton Ellis projectou, nas personagens centrais de *American Psycho* e *Lunar Park*, o que de mais negativo e sombrio existia dentro si: os medos, o passado e as obsessões manifestadas através dos seus instintos mais primários. *Lunar Park* apresenta-se como o romance da reconciliação com o passado, pessoal e literário, com os seus Duplos e com o seu processo criativo. Fica, porém, por resolver um profundo paradoxo: sem conflitos provocados pelo despertar de temas prolongadamente reprimidos pelo consciente, deixará de haver motivação para o acto criativo, comprometendo, desta forma, o acto da escrita e, consequentemente, a sua carreira de escritor. Contudo, ficam provadas as capacidades da literatura, e sobretudo da literatura Gótica, para questionar interminavelmente as verdades e os processos criativos dos seus autores, socorrendo-se do próprio texto, quando aqueles se sentem incapacitados para definir, de forma clara e credível, a força que os atrai para a destruição. Em *Lunar Park*, na pergunta de Donald Kimball, "You're not a fiction character, are you, Mr. Ellis?"⁸²⁴, está subjacente uma necessidade do texto de questionar a sua própria verdade, funcionando Kimball como uma projecção do leitor, que pretende saber, desde o início da narrativa, onde fica a fronteira entre realidade e ficção, facto que o autor parece ter ignorado.

A incapacidade das personagens de Ellis para lidarem com as rotinas das suas profissões, com o tédio da sua existência, com a ambivalência dos seus actos criativos que, paradoxalmente, também são destrutivos, leva-os a cometer ou a desejar cometer actos terrivelmente monstruosos. Ultrapassando os limites da ética, da lei e da moral, tais comportamentos fazem com que os responsáveis por essas acções sejam considerados figuras desprezíveis mas, ao mesmo tempo, fascinantes pelo passo que dão em direcção ao abismo, sustentado pelo seu impulso pela destruição. Este caminho de dúvidas, conflitos e paradoxos fora já percorrido por Victor Frankenstein, pelos cientistas de Hawthorne, pelos artistas de Poe e por Dr. Jekyll, que se mostraram incapazes de dominar a sua *dark half*. A curiosidade, o interesse artístico e o ímpeto criativo destas personagens confundem-se com o impulso que os conduz à sua própria ruína, contribuindo assim para a construção de uma verdadeira parábola à “destruição da autenticidade humana.”⁸²⁵ Estas contaminações e influências levaram Maggie Kilgour a demonstrar, em *The Rise of Gothic Novel*, que os textos góticos são, à imagem da Criatura de Frankenstein, um produto que nasce da articulação e da combinação de outras narrativas já existentes, que ela caracteriza como uma construção frankensteiniana⁸²⁶.

Se Ellis se aproxima de Poe, quando cria narradores-protagonistas com comportamentos ambivalentes, a viverem momentos aterradores, que os fazem aproximar-se da loucura, há um afastamento no que refere à temática do Duplo que, em Poe, segue o percurso teorizado por Freud e Rank: a morte do Duplo significa, inevitavelmente, a morte do duplicado, devido à

⁸²⁴ Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 124.

⁸²⁵ Maria Antónia Lima, *Terror na Literatura Norte-Americana*, Vol. I, p. 111.

⁸²⁶ Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, p. 190.

interpenetrabilidade das vidas de ambos⁸²⁷. Em *Lunar Park*, pelo contrário, a aniquilação sucessiva dos Duplos, e a destruição final da casa, Duplo da mente do protagonista, conduz “Ellis” a um renascimento, livre do seu passado e, conseqüentemente, dos seus tormentos. A coexistência pacífica entre Ellis e o seu Duplo revela-nos que a ironia do primeiro capítulo do romance se mantém até ao fim da narrativa. Conhecedor da ligação profunda entre Duplo e duplicado, bem como do destino que a tradição literária reserva a ambos, o escritor Bret Easton Ellis não quis, aparentemente, pôr em risco a sua sanidade mental, ou mesmo a própria existência. Não sabemos se por superstição, se por questão de técnica narrativa ou porque, como escreveu Stevenson em *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, “man is not truly one, but truly two. I say two, because the state of my own knowledge does not pass beyond that point.”⁸²⁸

⁸²⁷ Otto Rank, *The Double - A Psychoanalytic Study*, p. 17

⁸²⁸ Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, p. 70.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia activa

ELLIS, Bret Easton (1991): *American Psycho*. New York: Random House.

_____ (2000): *Glamorama*. New York: Vintage Contemporaries.

_____ (1985): *Less Than Zero*. New York: Picador.

_____ (2005): *Lunar Park*. New York: Picador.

_____ (1995): *The Informers*. New York: Vintage Contemporaries.

_____ (1988) *The Rules of Attraction*. London: Picador

Bibliografia Passiva

ABI-EZZI, Nathalie (2003): *The Double in the Fiction of R. L. Stevenson, Wilkie Collins and Daphne du Maurier*. Oxford: Peter Lang.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1982): *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.

ARISTÓTELES (1964): *Poética*. Lisboa: Guimarães Editores.

AUSTER, Paul (2003): *Oracle Night*. New York: Henry Holt and Company.

_____ (2004): *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber.

_____ (2005): “The Story of my Typewriter” in *Paul Auster Collected Prose*. New York: Picador.

_____ (2006): *Travels in the Scriptorium*. London: Faber and Faber.

BÄR, Gerald (Outubro de 2007): "Perceptions of the Self as the Other: Double-Visions in Literature and Film". In *Amsterdamer Beitrage zur neueren Germanistik*, Vol. 63, pp. 89-118.

BARTHES, Roland (1984): *Le Bruissement de la Langue – Essais Critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil.

BAYER-BERENBAUM, Linda (1982): "The Relationship of Gothic Art to Gothic Literature". In *The Gothic Imagination: Expansion in Gothic Literature and Art*. Rutherford. N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.

BEAHM, George (ed.) (1991): *The Stephen King Companion*. New York: A Universal Press Syndicate Company.

BIRKHEAD, Edith M.A. (1921): *The Tale of Terror – A Study of the Gothic Romance*. London: Constable & Company Ltd.

BLOCH, Robert (s/data): *Psycho*. New York: A Tom Doherty Associates Inc. Book.

BLOOM, Clive (ed.) (1998): *Gothic Horror: A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*. New York: Macmillan Press, Ltd.

BLOOM, Harold (1997): *The Anxiety of Influence – A Theory on Poetry*. New York/Oxford: Oxford University Press.

BOOTH, Wayne C. (1980): *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcádia.

BORGES, Jorge Luis (1996): *Obras Completas*, Vol II. Barcelona: Emecé Editores España SA.

_____ (1996): *Obras Completas*, Vol III. Barcelona: Emecé Editores España SA.

BOTTING, Fred (1997): *Gothic*. London: Routledge.

BRADBURY, Malcolm (1994): *The Modern American Novel*. New York: Penguin Books.

BRADBURY, Malcolm; **MCFARLANE**, James (eds.) (1981): *Modernism*. New York: Penguin Books.

BRADBURY, Malcolm; **TEMPERLEY**, Howard (eds.) (1998): *Introduction to American Studies*. London: Longman.

BRENNAN, Teresa (1991): "The Age of Paranoia". In *Paragraph*, 14, n.º 1, Março 1991, 20-45.

BURKE, Edmund (1990): *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. New York: Oxford University Press.

BURKE, Seán (ed.) (2006): *Authorship, From Plato to the Postmodern*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

BURROUGHS, William S. (2005): *Naked Lunch*. London: Harper.

CARROL, Noël (1990): *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*. New York and London: Routledge.

CEIA, Carlos (2007): *A Construção do Romance - Ensaios de Literatura Comparada no Campo dos Estudos Anglo-Portugueses*. Coimbra: Almedina.

CHANDLER, Charlotte (2005): *It's only a movie, Alfred Hitchcock a personal biography*. London: Pocket Books.

CHASE, Richard (1980): *The American Novel and its Tradition*. London: The Johns Hopkins University Press.

CORNWELL, Patricia (2002): *Portrait of a Killer, Jack, The Ripper, Case Closed*. New York: Penguin Putnam Inc.

COUPLAND, Douglas (1991): *Generation X – Tales for an Accelerated Culture*. London: Abacus.

CROOK, Nora (2001): “Mary Shelley, Author of *Frankenstein*”. In **PUNTER**, David (ed.) *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing.

DAVENPORT-HINES, Richard (1998): *Gothic – Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*. New York: North Point Press.

DE QUINCEY, Thomas (1983): *Do Assassínio como uma das Belas Artes*. Lisboa: Editorial

DE QUINCEY, Thomas (1924) [1827]: “On Murder Considered as one of the Fine Arts”, in *The Confessions of an English Opium-Eater and Other Essays*, London: Macmillan.

DELLILO, Don (2002): *The Body Artist*. London: Picador.

DERRIDA, Jacques (1967): *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva.

DIDION, Joan (1970): *Play As It Lays*. New York: Farrar, Straus, & Giroux.

_____ (2006), *The Year of Magical Thinking*. London: Harper Perennial.

DIMAGGIO, Richard Sam (1976): *The Tradition of the American Gothic Novel*. The University of Arizona, Ann Arbor, UMI.

DOCHERTY, Brian (ed.) (1990): *American Horror Fiction: from Brockden Brown to Stephen King*. New York: Palgrave Macmillan.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor (2003): *O Duplo*. Lisboa: Editorial Presença.

DOSTOYEVSKY, Fyodor (2004): *Notes from Underground*. New York: Signet Classics.

ELIOT, T.S. (1980): *Essays*. London: Faber and Faber Limited.

FARREL, James J. (1997): *The spirit of the sixties: making postwar radicalism*. New York: Routledge.

FIEDLER, Leslie A. (2003): *Love and Death in the American Novel*. USA: Dalkey Archive Press.

_____ (1990): "Mythicizing the Unspeakable". *The Journal of American Folklore*, Vol. 103, No. 410, (Oct. - Dec.), pp. 390-399. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/541607> (consultado a 22 de Julho de 2008).

FOUCAULT, Michel (2002): *O que é um autor?* (Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro). Lisboa: Vega Passagens.

FRECCERO, Carla (1997): "Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer: The Case of 'American Psycho'": *Diacritics*, Vol. 27, No. 2, Writing between the Lines (Censored), (Summer, 1997), pp. 44-58. The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1566351> (consultado a 12 de Maio de 2008).

GASPERETTI, David (1989): "The Double: Dostoevskij's Self-Effacing Narrative", *The Slavic and East European Journal*, Vol. 33, No. 2, (Summer, 1989), pp. 217-234. American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/309345> (consultado a 22 de Julho de 2008).

GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes – La Littérature au Second Degré*. Paris: Éditions du Seuil.

GIDLEY, Mick (ed.) (1993): *Modern American Culture: an Introduction*. London: Longman.

GINSBERG, Allen (2001): *Selected Poems*. London: Penguin Books..

GREGORY, Richard L. (ed.) (1997): *The Oxford Companion to the Mind*. Oxford University Press.

- GRIXTI**, Joseph (1998): *Terrors of Uncertainty, the Cultural Contexts of Horror*. London: Routledge.
- GROSS**, Louis S. (1995): *Redefining the American Gothic – From Wieland to Day of Dead*. London: Research Press.
- HADDIX**, Margaret Peterson (2005): *Double Identity*, New York: Simon & Schuster.
- HARDWICK**, Elisabeth (ed.) (1982): *A Susan Sontag Reader*. London: Penguin Books.
- HAWTHORN**, Jeremy (1983): *Multiple Personality and the Disintegration of Literary Character*
– *from Oliver Goldsmith to Sylvia Plath*. New York: St. Martins's Press.
- HAWTHORNE**, Nathaniel (1986): *The Scarlet Letter and Selected Tales*. London: Penguin Books.
- HUNTER**, J. Paul (ed.) (1996): *Mary Shelley, Frankenstein*. New York: Norton Critical Edition.
- IVKOVI**, Milaca (2000): "The Double as the 'Unseen' of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger". *Linguistics and Literature* 2:7 pp.121-128
- JUNG**, C. G. (1997): *Selected Writings*. New York: Book-of-the-Month Club.
- KEECH**, James M. (1974): "The Survival of Gothic Response". In *Studies in the Novel*, 6:2, Summer, pp.130-144.
- KIERKEGAARD**, Søren (1962): *O Conceito de Angústia*. Porto: Editorial Presença.
- KIERKEGAARD**, Søren (1972): *Oeuvres Complètes de Søren Kierkegaard*, Vol. 3. Paris: Éditions de l'Orante.
- _____ (1981): *Oeuvres Complètes de Søren Kierkegaard*, Vol. 10. Paris: Éditions de l'Orante.

_____ (1986): *Ponto de Vista Explicativo da Minha Obra como Escritor*. Lisboa: Edições 70.

KILGOUR, Maggie (1995): *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge.

KING, Stephen (2001): *Misery*. Lisboa: Temas e Debates.

_____: *On Writing*. London: Hodder and Stoughton.

_____ (1990): *The Dark Half*. New York: Signet Book.

_____ (2001): *The Shining*. New York: Pocket Books.

LACAN, Jacques (1966): *Écrits I*. Paris : Éditions du Seuil.

LAWRENCE, D. H. (1971): *Studies in Classic American Literature*. London: Penguin Books.

LEVINE, George (1973): “‘Frankenstein’ and the Tradition of Realism”. *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 7, No. 1, (Autumn, 1973), pp. 14-30. Novel Corp., Brown University.
Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1345050> (consultado a 22 de Julho de 2008).

LEYDA, Jay (ed.) (1976): *The Portable Melville*. New York: Penguin Books.

LIMA, Maria Antónia (2003): *Emoção Trágica e Impessoalidade da Poesia*. Lisboa: Universitária Editora.

_____ (2006): “Monstros intelectuais, uma monstruosidade oculta”. *Textos e Pretextos*, n.º 8, p. 53. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

_____ (2007): “Perversity as one of the Fine Arts: creative acts of destruction in some gothic novels”. In Isabella van Elferen (ed.) *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*, New Castle: Cambridge

_____ (2008): *Terror na Literatura Norte-Americana*. (Vol. I). Lisboa: Universitária Editora.

_____ (2008): *Terror na Literatura Norte-Americana*. (Vol. II). Lisboa: Universitária Editora.

_____ (2005): “The Art of Terror: some artistic references in Gothic Literature”. In Rui Carvalho Homem e Maria de Fátima Lambert (org.) *Olhares e Escritas – Ensaaios sobre a Palavra e a Imagem*, p. 85. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

LLOYD-SMITH, Allan (2004): *American Gothic Fiction: An Introduction*. London/New York: Continuum.

LODGE, David (2002): *Consciousness and the Novel, Connected Essays*. Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press.

_____ (1992): *The Art of Fiction*. London: Penguin Books.

LOVECRAFT, H. P. (1973): *Supernatural Horror in Literature*, London: Dover Publications, Inc.

MARÍAS, Javier (2006): *Written Lives*, New York: A New Directions Book.

MARTIN, Robert K. e SAVOY, Eric (1998): *American Gothic - New Invention in a National Narrative*. Iowa City: University of Iowa Press.

MCCLATCHY, J. D. (ed.) (1990): *Poets on Painters – Essays on the art of painting by twentieth-century poets*. Los Angeles: University of California Press.

- MEDEIROS**, Margarida (2000): *Fotografia e Narcisismo*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- MELO**, João de (1988): *Gente Feliz com Lágrimas*. Lisboa: Dom Quixote.
- MILLER**, Karl (1985): *Doubles – Studies in Literary History*. New York: Oxford University Press.
- MULLER**, John P. e **RICHARDSON**, William J. (eds.) (1988): *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- MURPHET**, Julian (2002): *Bret Easton Ellis's American Psycho*. New York and London: Continuum.
- O'DONNELL**, Patrick (1992): "Engendering Paranoia in Contemporary Narrative". *boundary 2*, Vol. 19, No. 1, *New Americanists 2: National Identities and Postnational Narratives*, (Spring, 1992), pp. 81-204. Duke University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/303455> (consultado a 22 de Julho de 2008).
-
- _____ (1986): *Passionate Doubts: Designs of Interpretation in Contemporary American Fiction*. Iowa: University of Iowa.
- OSTER**, Judith (1998): "See(k)ing the Self: Mirrors and Mirroring in Bicultural Texts". In *MELUS*, Vol. 23, n.º 4, *Theory, Culture and Criticism*, (Winter 1998), pp 59-83.
- OZICK**, Cynthia (1996): *Portrait of the Artist as a Bad Character and Other Essays on Writing*. London: Pimlico.
- PAZ**, Olegário; **MONIZ**, António (1997): *Dicionário Breve de Termos Literários*. Lisboa: Editorial Presença.
- PHILLIPS**, Adam (ed.) (2003): *The Uncanny*. New York: Penguin Classics.
- POE**, Edgar Allan, (1980): *Selected Writings*. New York: Penguin Books.

- _____ (2006): *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*. London: Bounty Books.
- PUNTER**, David (ed.) (2001): *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing.
- _____ (1998): *Gothic Pathologies*. London: MacMillan Press Ltd.
- _____ (1978): *The Literature of Terror, A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. London: Longman Paperback.
- RANK**, Otto (1971)[1971]: *The Double - A Psychoanalytic Study*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- REIS**, Carlos (1977): *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.
- ROTH**, Philip (2000): *The Human Stain*. New York: First Vintage International.
- SARAMAGO**, José (2002): *O Homem Duplicado*. Lisboa: Editorial Caminho.
- SHAKESPEARE**, William (1973): *A Tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Lisboa: Editorial Presença
- SHELLEY**, Mary (1994): *Frankenstein*. London: Penguin Books.
- SHERLEY**, Ralph (1965): *The Mystery of the Human Double: The Case for Astral Projection*. New York: University Books.
- SIMON**, Robert I, (1996): *Bad Men Do What Good Men Dream*. Washington D. C.: American Psychiatric Press, Inc.
- SLETHAUG**, Gordon E. (1993) *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*. Carbondale / Edwardsville: Southern Illinois University Press.

SORRENTINO, Gilbert (1999): “The art of creation and its artifact”. In **O’BRIAN** John (ed.) *The review of contemporary fiction*, Vol. XIX, n.º 3. Illinois State University: Dalkey Archive Press.

SPOTO, Donald (1994): *The Dark Side of a Genius*. Boston: Little Brown Company.

STEINER, George (2003): *A Nostalgia do Absoluto*. Lisboa: Relógio D’Água.

STEVENSON, Robert Louis (1994): *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. London: Penguin Books.

STONEHILL, Brian (1988): *The Self-conscious Novel – Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

STYRON, William (2004): *Darkness Visible*. London: Vintage.

TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil

TYMMS, Ralph (1949): *Doubles in Literary Psychology*. Cambridge: Bowes & Bowes.

VILDER, Anthony, (1987): “The Architecture of the Uncanny: The Unhomely Houses of the Romantic Sublime” *Assemblage*, No. 3, (Jul., 1987), pp. 6-29. The MIT Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3171062> (consultado a 22 de Julho de 2008).

VONNEGUT, Kurt (2000): *Bagombo Snuff Box*, London: Vintage.

WALPOLE, Horace; **BEKFORD**, William; **LEWIS**, Matthew; **SHELLEY**, Mary (1994): *Four Gothic Novels – The Castle of Otranto, Vathek, The Monk, Frankenstein*. Oxford: Oxford University Press.

WALDECK, Peter B. (1979): *The Split Self from Goethe to Broch*. London: Lewisburg Bucknell University Press.

WILDE, Oscar (2001): *The Picture of Dorian Gray*. London: Wordsworth Classics.

YOUNG, Elizabeth; CAVENEY, Graham (1992): *Shopping in Space*. New York: Atlantic Monthly Press with Serpent's Tail.

Filmografia

AVARY, Roger (2001): *The Rules of Attraction*. DVD. USA: Lions Gate Films.

BOUSMAN, Darren Lynn (2005): *Saw II*. DVD. USA: Twisted Pictures.

_____ (2006): *Saw III*. DVD. USA: Evolution Entertainment.

_____ (2007): *Saw IV*. DVD. USA: Lions Gate Films.

CARPENTER, John (1995): *In the Mouth of Madness*. DVD. USA: New Line Cinema.

DE PALMA, Brian (1984): *Body Double*. DVD. USA: Columbia Pictures Corporation.

DEMME, Jonathan (1991): *The Silence of the Lambs*. DVD. USA: Orion Pictures Corporation

FORSTER, Marc (2005): *Stay*. DVD. USA: New Regency Pictures.

_____ (2006) *Stranger than fiction*. DVD. USA: Columbia Pictures.

HARRON, Mary (2000): *American Psycho*. DVD. USA: Sony Pictures Home Entertainment.

HITCHCOCK, Alfred (1930): *Murder!*. VHS. UK: British International Pictures.

_____ (1959): *North by Northwest*. DVD. USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

_____ (1954): *Rear Window*. VHS. USA: Paramount Pictures.

_____ (1947): *The Paradine Case*. VHS. USA: Vanguard Films.

_____ (1956): *The Wrong Man*. VHS. USA: Warner Bros. Pictures.

HOOPER, Tobe (1974): *The Texas Chainsaw Massacre*. DVD. USA: Vortex.

KÁNIEVSKA, Marek (1987): *Less Than Zero*. DVD. USA: Twentieth Century Fox.

KOEPP, David (2004): *Secret Window*. DVD. USA: Grand Slam Productions.

RATNER, Brett (2002): *Red Dragon*. DVD. USA/Germany: Dino de Laurentiis Company.

SCOTT, Ridley (2001): *Hannibal*. DVD. UK/USA: Dino De Laurentiis Company.

STONE, Oliver (1987): *Wall Street*. DVD. USA: Amercent Films.

WAN, James (2004): *Saw*. DVD. USA: Evolution Entertainment.

Webografia

ADZEMA, Mickel (1998, 20 de Janeiro): “Drugs, Consciousnesses, and Generational Cultures”:
http://www.primalspirit.com/muse_drugs_generations.htm (consultado a 18 de Julho de 2006).

ALLISON, Rebecca (2002, 11 de Setembro): “9/11 wicked but a work of art, says Damien Hirst”:
<http://arts.guardian.co.uk/news/story/0,,790058,00.html> (consultado a 1 de Novembro de 2007).

ALLUÉ, Sonia Baelo (2002): “The Aesthetics of Serial Killing: working against ethics in the
 ‘Silence of the Lambs’ (1988) and ‘American Psycho’ (1991)”:
http://www.atlantisjournal.org/papers/24_2/baelo.pdf (consultado a 10 de Maio de 2008).

AMERIKA, Mark; **LAURENCE**, Alexander (1994): “Interview with Bret Easton Ellis”:

<http://www.altx.com/int2/bret.easton.ellis.html> (consultado a 23 de Maio de 2008).

BATTERSBY, Eileen (1999, 25 de Fevereiro): “From the Moral low-ground”:

<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/irish2-99.html> (consultado a 23 de Maio de 2007).

BAXTER, Tara (s/data): “There are Better Ways of Taking Care of Bret Easton Ellis Than Just Censoring Him . . .”: http://forbisthemighty.com/acidlogic/im_bret_easton_ellis.htm (consultado em 20 de Maio de 2008).

BEALE, Matthew (s/data): “Informing the Fascists of Morality”:

<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/informersreview.html> (consultado a 18 de Maio de 2008).

BIRNBAUM, Robert (2006, 19 de Janeiro): “Bret Easton Ellis”. *The Morning News*:

http://www.themorningnews.org/archives/birnbaum_v/bret_easton_ellis.php (consultado a 20 de Junho de 2007).

CEIA, Carlos (s/data): “Dicionário de Termos Literários”:

<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/doppelganger.htm> (consultado a 10 de Outubro de 2007).

CLARK, Jamie (1996, 4 de Novembro; 1998, 22 de Outubro): “An Interview with Bret Easton

Ellis”: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint.html> (consultado a 20 de Março de 2008).

COHEN, Roger (1991, 6 de Março): “Bret Easton Ellis Answers Critics of ‘American Psycho’”:

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html>. (consultado a 13 de Junho de 2008).

COLERIDGE, Samuel (1817): *Biographia Literaria*:

<http://www.fullbooks.com/Biographia-Literaria4.html> (consultado a 20 de Dezembro de

2007).

COOPER, Dennis (2007, 24 de Fevereiro): “American Psycho, the History”: <http://denniscooper-theweaklings.blogspot.com/2007/02/american-psycho-history-american-psycho.html> (consultado a 10 de Março de 2008).

CUNHA, Carla (sd): “E-Dicionário de Termos Literários” in Carlos Ceia (Coord.): <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/doppelganger.htm> (consultado a 10 de Outubro de 2007).

DENNETT, Daniel (1991): “The Origin of Selves”: ase.tufts.edu/cogstud/papers/originss.htm (consultado a 25 de Outubro de 2007).

DEVETAK, Richard (2005): “The Gothic scene of international relations: ghosts, monsters, terror and the sublime after September 11”. *Review of International Studies*, pp. 621-643: <http://espace.library.uq.edu.au/view/UQ:55971> (consultado a 20 de Maio de 2008).

ENGLER, Christian (2000, 22 de Fevereiro): <http://www.amazon.com/review/RP3NY7GMHT7BI> (consultado a 23 de Maio de 2008).

GASTÃO, Ana Marques (2007, 9 de Outubro): “Escrevemos para não ter de matar”. *Diário de Notícias*: http://dn.sapo.pt/2007/10/09/artes/escrevemos_para_ter_matar.html (consultado a 11 de Outubro de 2007).

GRAFF, Keir (s/data): *Booklist*: <http://www.amazon.com/Lunar-Park-Bret-Easton-Ellis/dp/product-description/0375412913> (consultado a 10 de Março de 2008).

GRANTZ, David (s/data): “A Fissure of Mind: The Primal Origins of Poe’s Doppelganger as Reflected in Roderick Usher”: <http://www.poedecoder.com/essays/fissure> (consultado a 25 de Outubro de 2006).

_____ (s/data): “The Stricken Eagle: Women In Poe”:

<http://www.poedecoder.com/essays/eagle/> (consultado a 20 de Julho de 2007).

GROSSMAN, Lev (2005, 14 de Agosto): “Less Than a Hero”:

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1093714,00.html> (consultado a 10 de Abril de 2008).

GUSMÃO, Dina (2007, 15 de Novembro): “Letras a desconto - ‘Há pessoas que nunca me leram’”. *Jornal da Madeira*:

<http://www.jornaldamadeira.pt/not2008sup.php?Seccao=16&id=82401&sup=1&sdata=2007-11-15> (consultado a 23 de Dezembro de 2007).

_____ (2008, 4 de Abril): “Sinto-me sempre escritor”. *Correio da*

Manhã: <http://www.correioamanha.pt/noticia.aspx?> (consultado a 6 de Agosto de 2008).

HAND, Elizabeth (2005, 21 de Agosto): “House of Horrors”. *thewashingtonpost.com*:

<http://www.washingtonpost.com/wp-yn/content/article/2005/08/18/AR2005081801314.html> (consultado a 7 de Maio de 2008).

HARRISON, M. John (2005, 23 de Outubro): “Down Elsinore Lane”. *The Times Literary*

Supplement: http://www.powells.com/review/2005_10_23.html (consultado a 6 de Abril de 2008).

HONIGMAN, Ana Finel (2005, 4 de Outubro): “Artwork of the week-Bret Easton Ellis”:

<http://www.kultureflash.net/archive/139/priview.html> (consultado a 23 de Maio de 2008).

KAKUTANI, Michiko (2 de Agosto): “Books of the Times: Some Familiar Terrain After

‘American Psycho’”: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html> (consultado a 23 de Dezembro de 2007).

KINCAID, Paul (2006, 19 de Dezembro): “Travels in the Scriptorium by Paul Auster”:

http://www.strangehorizons.com/reviews/2006/12/travels_in_the_.shtml (consultado a 10 de Maio de 2008).

LABRIOLA, Patrick (2002, 1 de Janeiro): “Edgar Allan Poe and E.T.A. Hoffmann: the double in ‘William Wilson’ and ‘The Devil’s Elixir’”:

http://goliath.ecnext.com/coms2/summary_0199-1558632_ITM (consultado a 6 de Abril de 2007).

LAINE, Tarja (2003): “American Psycho: a double portrait of serial yuppie Patrick Bateman”:

http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-20297347_ITM (consultado a 24 de Abril de 2008).

LAWSON, Mark (2005, 1 de Outubro): “Who’s fooling whom?”. *The Gardian*:

<http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,,1582155,00.html> (consultado a 20 de Maio de 2008).

LIMA, Maria Antónia (2007): “Evil Writers: The Obsessive Effect of Gothic Writing”:

<http://www.wickedness.net/Evil/Evil%208/s11.html> (consultado a 10 de Outubro de 2007).

_____ (2002): “O Paradoxo da Criação”:

http://www.eventos.uevora.pt/conhecimento_proibido/contributos (consultado a 23 de Dezembro de 2005).

MARIN, Rick (2000, 9 de Abril): “American Psycho: Sliced. Diced. Back”. *The New York Times*:

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F03EFDF113FF93AA35757C0A9669C8B63> (consultado a 25 de Abril de 2008).

MARTIN, Brendan (s/data): “Douglas Coupland’s Generation X: Tales for an Accelerated Culture: an alternative voice” :

<http://www.qub.ac.uk/schools/SchoolofEnglish/imperial/canada/coupland>
(consultado a 19/07/06).

MARTINHO, Cristina (s/data): “Articulações do Duplo na Literatura Fantástica do século XIX”:

<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-04.htm> (consultado a 10 de Maio de

2007).

MASLIN, Janet (2005, 1 de Agosto): “Coaxed Down the Rabbit Hole With Bret or 'Bret'”. *The New York Times*: <http://www.nytimes.com/2005/08/11/books/11masl.html> (consultado a 19 de Maio de 2008).

McCABE, Michael E. (s/data): “The Consequences of Puritan Depravity and Distrust as Historical Context for Hawthorne’s “Young Goodman Brown”:
<http://itech.fgcu.edu/faculty/wohlpart/alra/Hawthorne.htm#INSERT%201> (consultado a 6 de Abril de 2007).

MILLER, Laura (s/data): “Lunar Park by Bret Easton Ellis”:
<http://dir.salon.com/story/books/review/2005/08/24/ellis/index.html> (consultado a 10 de Maio de 2008).

MURPHY, Peter (s/data): in
<http://www.laurahird.com/newreview/breteastonellis.html>.(consultado a 25 de Abril de 2008).

NUNGESSER, Verena-Susanna (s/data): “From Bluebird and The Robber Bridegroom to Buffalo Bill and Hannibal the Cannibal: A look at two Recurring Characters in Art”:
<http://www.inter-disciplinary.net/publishing/idp/eBooks/Monsters%202.1rev.pdf>
(consultado a 20 de Outubro de 2007).

O’ROURKE, Meghan (2005, 22 de Agosto): “The pleasure of *Lunar Park*”:
<http://www.slate.com/id/2124806/> (consultado a 20 de Maio de 2008).

OUTEIRAL, J. (s/data): <http://www.joseouteiral.com/textos/J.Outeiral%2520-%2520O%2520>
(consultado a 15 de Junho de 2008).

OWEN, Rob (s/data): <http://www.albany.net/~genxtv/index.html> (consultado a 3 de Julho de 2006).

PERRY, Dennis R.(1996): “Imps of the perverse: Discovering the Poe/Hitchcock connection”.

Literature Film Quarterly: <http://www.literaryhistory.com/19thC/Poe.htm> (consultado a 20 de Junho de 2006).

REMNICK, David (1997, 15 de Setembro): "Exile on Main Street: Don DeLillo's Undisclosed

Underworld". *The New Yorker*: http://www.timesdaily.com/apps/pbcs.dll/section?category=NEWS&template=wiki&text=Don_DeLillo (consultado a 10 de Junho de 2008).

ROSENBLATT, Roger (1990): “Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?”. *The New York Times*:

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C0CE1DB1738F935A25751C1A966958260> (consultado a 20 de Abril de 2008).

SCOTT, A. O. (2005, 14 de Agosto): “Lunar Park: Hero and Heroin”. *The New York Times*:

<http://www.nytimes.com/2005/08/14/books/review/14COVERSCOTT.html> (consultado a 25 de Abril de 2008).

SEARS, Ned (2005): “Lunar Park”:

<http://www.stltoday.com/stltoday/entertainment/reviews.nsf/book/story> (consultado a 28 de Maio de 2008).

SÉCARDIN, Olivier (2006, 9 de Fevereiro): “In the World of Ellis Island”. (Trad. do

Francês por Jane): <http://www.humaniteinenglish.com/article88.html> (consultado a 30 de Dezembro de 2007).

SHOEMAKER, Jacqueline (s/data): “Hawthorne's Realm of Morality: Biographical Contexts for ‘Young Goodman Brown’”:

<http://itech.fgcu.edu/faculty/wohlpart/alra/Hawthorne.htm#Heroic%20Slave> (consultado a 6 de Abril de 2007).

SMITH, Dinitia (2007, 11 de Abril): <http://www.nytimes.com/2007/04/11/books/11cnd->

vonnegut.html?_r=2&pagewanted=all (consultado a 23 de Maio de 2008).

SOLER, Angie, (s/data): “The Journey Into the Puritan Heart: Nathaniel Hawthorne's "Young Goodman Brown":

<http://itech.fgcu.edu/faculty/wohlpart/alra/Hawthorne.htm#INSERT%203> (consultado a 6 de Abril de 2007).

STOSUY, Brandon (2005, 9 de Agosto): “Less Than Hero”:

<http://www.villagevoice.com/books/0533,stosuy,66860,10.html> (consultado a 20 de Maio de 2008).

SUGLIA, Joseph (2004, 27 de Maio): “Bret Easton Ellis escape from Utopia”:

http://youthquakemagazine.com/author_articles/breastonellis.htm (consultado a 8 de Maio de 2008).

SUTHERLAND, John (2005, 22 de Outubro): “FT Weekend Magazine Books: Selfish characters”: <http://search.ft.com> (consultado a 25 de Março de 2008).

SWAIM, Don (1986): “Author Interviews by Don Swaim”: <http://wiredforbooks.org/swaim/> (consultado a 18 de Maio de 2008).

THOMAS, Christine (2005, 14 de Agosto): “Ellis writes himself into suburbs”:

http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/chronicle/reviews/books/LUNAR_PARK.DTL (consultado a 25 de Abril de 2008).

VANE, Sharyn (2005, 21 de Agosto): “Bret Easton Ellis loses a few marbles in ‘Lunar Park’”:

<http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2005/08/21/2003268662/wiki> (consultado a 23 de Maio de 2008).

VANSPANCKEREN, Kathryn (s/data): “The Romantic Period, 1820-1860: Fiction: Edgar Allan Poe (1809-1849)”. *An Outline of American Literature*:

<http://www.let.rug.nl/usa/LIT/poe.htm> (consultado a 20 de Outubro de 2007).

VARIETY (2005, 7 de Dezembro): “Bret Easton Ellis’s Lunar Park Optioned”:

<http://www.palmstar.com/category/lunar-park/> (consultado a 19 de Junho de 2007).

VRÁNKOVÁ, Kamila (2004) “Frankenstein: Mary Shelley’s Horror of Split Consciousness” in Paul Yoder e Peter Mario Kreuter (Eds.) *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*: <http://www.interdisciplinary.net/publishing/idp/eBooks/Monsters%202.1rev.pdf> (consultado a 20 de Maio de 2008).

VURDUBAKIS, Teo; **BLOOMFIELD** Brian P. (s/data): “Frankenstein Unbound? Monster Myths and Metaphors in the Debate over Reproductive Technologies”: <http://www.wickedness.net/Monsters/M2/vurdubakis%20paper.pdf> (consultado a 10 de Janeiro de 2007).

WANG, Richard (2001): “Bret Easton Ellis 2001”: http://www.indexmagazine.com/interviews/bret_easton_ellis.shtml (consultado a 23 de Maio de 2006).

WATERS, Tom (s/data): “Sting Like A Bee: A Critical Exploration Of All Things Bret Easton Ellis”. *Interesting Motherfuckers*: http://www.forbisthemighty.com/acidlogic/im_bret_easton_ellis.htm (consultado a 25 de Abril de 2008).

WEICH, Dave (s/data): “Bret Easton Ellis Does an Awfully Good Impression of Himself”: <http://www.powells.com/authors/ellis.html> (consultado a 20 de Janeiro de 2006).

WYATT, Edward (2005, 7 de Agosto): “The man in the mirror”. *The New York Times*: <http://www.nytimes.com/2005/08/07/arts/07wyat.html> (consultado a 24 de Maio de 2008).

s/autor: “American Psycho, more than it seems” (1991, 9 de Abril). *The Tech on-line Edition*: <http://www-tech.mit.edu/V111/N18/jackso.18o.html> (consultado a 23 de Maio de 2007).

<http://arts.guardian.co.uk/news/story/0,,790058,00.html> (consultado a 1 de Novembro de 2007).

<http://www.barnesandnoble.com> (consultado a 19 de Junho de 2007).

<http://www.bbc.co.uk/dna/collective/A6127427> (consultado a 20 de Maio de 2008).

<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/American.html> (consultado a 23 de Maio de 2008).

<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/bnchat1.html> (consultado a 10 de Maio de 2007).

<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/globechat.html> (consultado a 23 de Maio de 2008).

http://www.manchesteronline.co.uk/entertainment/arts/literature/comments/view.html?story_id=177300 (consultado a 17 de Fevereiro de 2006).

http://www.notanexit.net/past/lunar_park_movie/ (consultado a 23 de Maio de 2007).

<http://www.randomhouse.com/vintage/catalog/display.pperl?isbn=9780375727276&view=qa> (consultado a 7 de Fevereiro de 2006).

http://en.wikipedia.org/wiki/Beat_Generation (consultado a 20 de Julho de 2006).

http://en.wikipedia.org/wiki/Generation_X (consultado a 20 de Julho de 2006).

<http://en.wikipedia.org/wiki/Yuppie> (consultado a 18 de Julho de 2006).

<http://br.youtube.com/watch?v=ImAS7AhifZ0> (consultado a 24 de Outubro de 2007).

<http://br.youtube.com/watch?v=lmRdOYsib2A> (consultado a 24 de Outubro de 2007).

http://www.youtube.com/results?search_query=Bret+easton+Ellis+%282%2F3%29 (consultado a 1 de Outubro de 2007).